



BACHELORARBEIT

Herr
René Bauer

**Erfolgs- und Einflussfaktoren
auf die Schauspielkunst unter
der Betrachtung von
theoretischen und praktischen
Ansätzen**

2012

BACHELORARBEIT

Erfolgs- und Einflussfaktoren auf die Schauspielkunst unter der Betrachtung von theoretischen und praktischen Ansätzen

Autor:
Herr René Bauer

Studiengang:
Angewandte Medienwirtschaft

Seminargruppe:
AM09wM2-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Studienrätin Christiane Thomae

BACHELOR THESIS

Factors of success and influencing factors for acting in view of theoretical and practical approaches

author:
Mr. René Bauer

course of studies:
Angewandte Medienwirtschaft

seminar group:
AM09wM2-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Studienrätin Christiane Thomae

submission:
Karlsruhe, 23.07.2012

Bibliografische Angaben

Bauer, René:

Erfolgs- und Einflussfaktoren auf die Schauspielkunst unter der Betrachtung von theoretischen und praktischen Ansätzen

Factors of success and influencing factors for acting in view of theoretical and practical approaches

65 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Abstract

Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil soll die Schauspielkunst daraufhin untersucht werden, nach welchen Gesichtspunkten sie bewertet werden kann. Dazu werden die Rollenarbeit als die Kernaufgabe von Schauspiel und die bedeutendsten Schauspieltheoretiker hinzugezogen. Es wird also Bezug auf die Erfolgsfaktoren genommen. Denn erfolgreich schauspielern heißt eine Rolle glaubwürdig zu verkörpern. Im zweiten Teil werden zu den theoretischen die praktischen Ansätze hinzugezogen und somit die Einflussfaktoren beschrieben, von denen sowohl die Schauspielkunst, als auch der Schauspieler abhängig sind. Gespräche mit professionellen Schauspielern und Schauspielerinnen mit ganz unterschiedlichem Hintergrund führen zu einer Antwort auf die Frage, ob Schauspielkunst allgemeingültig bewertet werden kann. Darüber hinaus wird erörtert, inwiefern die Schauspielerin bzw. der Schauspieler als Person grundsätzlich als „guter oder schlechter Schauspieler“ bezeichnet werden kann.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	V
Abbildungsverzeichnis	VI
1 Einleitung	1
2 Zum Begriff Rollenarbeit	3
3 Instrumente der Rollenarbeit	7
3.1 Die Rollenanalyse	7
3.2 Körpertraining.....	10
3.3 Mimik und Gestik	12
3.4 Stimme bzw. Sprache	13
3.5 Zusammenfassung	15
4 Theorien zur Rollenarbeit.....	18
4.1 Schauspieltheorie nach Stanislawski und Strasberg	18
4.2 Schauspieltheorie nach Brecht.....	24
4.3 Weitere Schauspieltheorien	27
5 Argumente für eine Schauspielausbildung.....	30
6 Talent und Handwerk eines Schauspielers.....	35
7 Die Einflussfaktoren.....	37
7.1 Der Einflussfaktor ‚Zeit‘	37
7.2 Der Einflussfaktor ‚Zuschauer‘	39
7.3 Der Einflussfaktor ‚Regisseur‘	42
8 Unterscheidungsmerkmale zwischen der Arbeit auf der Bühne und vor der Kamera.....	44
9 „Gutes Schauspiel, schlechtes Schauspiel“	47
10 Fazit.....	50
Literaturverzeichnis.....	VII
Anlagen	IX
Eigenständigkeitserklärung	XIII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Rollenbiografie.....	9
Abbildung 2: Theorie der Übersetzung.....	17

1 Einleitung

Ursprünglich entstand die Idee von einer Abschlussarbeit, in der die Fragestellung untersucht werden sollte, woran man einen guten Schauspieler erkennt. Ich selbst war jahrelang aktives Mitglied in der „Englischen Theater AG“ an meiner früheren Schule und an verschiedenen Theatern in Karlsruhe tätig. Heute spiele ich regelmäßig in „No-Budget-Filmproduktionen“ mit und habe inzwischen also neben der Bühnenerfahrung auch Schauspielerfahrung vor der Kamera gesammelt. Aber ich bin eben kein professioneller Schauspieler, sondern führe die Tätigkeit als reines Hobby aus. Letztendlich ist die Frage, worin man gutes Schauspiel von schlechtem Schauspiel unterscheiden kann, viel zu sehr von subjektiver Wahrnehmung abhängig, als dass man sie innerhalb einer Bachelorthese zufriedenstellend beantworten könnte.

Die vorliegende Arbeit behandelt das Thema Rollenarbeit und möchte klären, wie sich welche Einflussfaktoren auf die unterschiedlichen Herangehensweisen an eine Figur auswirken, um sich auf diese Art und Weise einer oder mehrerer Antworten zu nähern, anhand derer letztendlich glaubwürdiges Spiel zu erkennen ist. Die Rollenarbeit als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal zu untersuchen, ist sinnvoll, da sie den eigentlichen Kern von Schauspiel bildet, d.h. die eigentliche Arbeit eines Schauspielers ist nicht der Auftritt auf der Bühne oder der Dreh bei einem Film, sondern die Erarbeitung einer Figur, die in der Regel lange vorher stattfindet und später lediglich noch verfeinert wird. Um sich einer Figur anzunehmen und diese glaubhaft darzustellen, bedarf es einer gründlichen Vorbereitung.

Um eine andere Person umfassend glaubwürdig spielen zu können, muss zum einen die äußere Erscheinung dieser Person und zum anderen der Charakter erarbeitet werden. Zur äußeren Erscheinung gehören die verbale Sprache und die Stimme, die Körpersprache bzw. Körperhaltung, die Mimik und die Gestik. Im ersten Teil meiner Arbeit sollen die Instrumente vorgestellt und die verschiedenen Möglichkeiten, sie einzusetzen, erläutert werden. Zudem werden im vierten Kapitel die wichtigsten Schauspieltheorien daraufhin untersucht, inwiefern sie Antworten darauf geben können, was gutes Schauspiel ausmacht und wie die geschichtliche Entwicklung von Rollenarbeit einzuordnen ist.

Neben der Literaturrecherche ist es mir wichtig gewesen, auserwählte Personen, die den Beruf des Schauspielers bzw. der Schauspielerin ausüben, zu diesem Thema zu befragen. Ich bearbeite einen sehr praxisorientierten Sachverhalt und da wäre es nicht ausreichend, sich lediglich der theoretischen Ansätze zu bemühen, sondern genauso in Erfahrung zu bringen, wie Rollenarbeit verstanden und ausgeübt wird – im Theater auf der Bühne und bei Film und Fernsehen vor der Kamera. Eine große, komplexe Feldstudie mit einhundert oder noch mehr Befragten hätte meiner Meinung nach nicht

das Ziel erreichen können, das ich mir in diesem Zusammenhang gesetzt hatte. Insofern habe ich viel Zeit und Mühe in die Auswahl investiert und somit nur wenige, aber dafür aussagekräftige Künstler aus deren speziellen Arbeitsbereichen zur persönlichen Rollenarbeit befragt. Wichtig dabei war mir der medienspezifische Hintergrund, d.h. öffentlich-rechtliche im Gegensatz zu privaten Senderproduktionen, dann Vertreter aus in sich abgeschlossenen Fernsehfilmproduktionen im Vergleich zu einem „Daily-Soap-Darsteller“ und Theaterschauspieler, die in Bezug auf die Rollenarbeit völlig andere Voraussetzungen haben und somit auch ganz anders vorgehen.

Meine wissenschaftliche Arbeit beruht also zum einen auf den theoretischen Überlegungen aus der Literatur und damit verbunden den Schauspieltheorien und zum anderen auf den Aussagen von ausgewählten professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern. Grundbedingung für alle Gesprächsteilnehmer war eine abgeschlossene Schauspielausbildung an einer staatlichen oder privaten Einrichtung.

Im Vergleich dazu habe ich wiederum speziell Personen befragt, die in der Theater AG ihrer Schule oder im Rahmen von studentischen Filmprojekten aktiv sind und keinen Schauspielunterricht hatten. Ihnen wurden die gleichen Fragen zur Rollenarbeit gestellt, sodass sich ein Ergebnis abzeichnen sollte, wo die Unterschiede in der Rollenarbeit und somit auch im Schauspiel liegen.

Ein Schauspieler braucht nicht nur Talent. Er muss auch das Handwerk erlernen. Im Rahmen einer Schauspielausbildung bzw. eines Schauspielstudiums¹ wird das Handwerk erlernt, was gerade für die Rollenarbeit von großer Bedeutung ist. Dabei gilt es zwischen staatlichen und privaten Einrichtungen zu unterscheiden. Gerade in Bezug auf Lehrinhalte gibt es sehr unterschiedliche Auffassungen und so legt eine staatliche Schauspielschule ganz andere Schwerpunkte als eine private Schule.

Ich werde mich außerdem in der nachfolgenden wissenschaftlichen Arbeit auf die männliche Form beschränken. Das hat keine wertende Bedeutung, sondern dient lediglich der Einfachheit und der besseren Verständlichkeit des Textes.

Bevor wir uns ausführlich mit der Rollenarbeit im Schauspiel beschäftigen, ist es sinnvoll, diesen Begriff zu definieren.

¹ Von hier an werde ich mich auf den Begriff „Schauspielausbildung“ beschränken.

2 Zum Begriff Rollenarbeit

Im Folgenden soll erklärt werden, was Rollenarbeit bzw. Rollenstudium ist und was nicht. Hierfür möchte ich mich auf die Darstellung von Personen beschränken, womit ich die Herangehensweise bei der Darstellung von Tieren oder Objekten ausschließen möchte, auch wenn es teilweise Parallelen geben mag.

Schauspielern und Rollenarbeit basieren auf der Analyse, dem Erleben und dem Darstellen einer Bühnen- oder Filmfigur. Die Darstellung einer Figur auf der Bühne oder vor der Kamera ist letztendlich das Produkt dessen, was vorher stattgefunden hat, nämlich die Rollenarbeit. Oftmals meint man fälschlicherweise, dass Schauspielen das ist, was der Zuschauer im Allgemeinen sieht, die Theateraufführung, den Film oder die Fernsehserie, aber die Vorführung ist tatsächlich nur ein kleiner Teil davon. Die eigentliche Arbeit eines Schauspielers ist die Erarbeitung der Rolle, die in unterschiedliche Arbeitsphasen unterteilt ist. „Rollenarbeit bezeichnet (also) den schauspielerischen Anteil der Herstellungsphase einer Aufführung.“² Die Definition des Theaterpädagogen Jürgen Weintz drückt aus, dass die Rollenarbeit als Vorbereitung auf die Aufführung verstanden werden soll, schließt aber damit den Film und das Fernsehen als weitere mediale Schauspielplattformen aus. Die vorliegende Arbeit klärt darüber auf, dass es erhebliche Unterschiede diesbezüglich gibt. Ein Filmschauspieler hat ganz andere Voraussetzungen, sich auf seine Rolle einzulassen, als ein Bühnenschauspieler.

In seinem Kapitel „Zum Begriff Rollenarbeit“ beschreibt Weintz den Regisseur als Bindeglied zwischen Rollenarbeit und Inszenierung, also zwischen den unterschiedlichen Perspektiven, aus denen heraus die Aufführung entsteht.³ In der Tat stellt der Regisseur im Bereich des Theaters eine bedeutende Funktion dar, sodass das Ergebnis der gemeinsamen Erarbeitung, in diesem Fall die Aufführung, als Erfolg oder Misserfolg von Schauspieler *und* Regisseur betrachtet werden muss. Inwiefern sich die Rollenarbeit bei Theater, Film und Fernsehen, auch in Bezug auf die gegenseitige Abhängigkeit von Schauspieler und Regisseur, unterscheidet, soll in dieser wissenschaftlichen Arbeit überprüft werden und stellt den ersten Teil meiner vordergründigen These dar: „Die Rollenarbeit eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin unterscheidet sich in der Arbeitsweise und in der Form nicht darin, ob er bzw. sie innerhalb einer Kino-, Fern-

2 Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Butzbach-Griedel: Afra-Verlag, 2003, S. 190

3 ebenda

seh- oder Theaterproduktion tätig ist. Die Gestaltung der Rollenarbeit hängt aber davon ab, ob eine Schauspielausbildung absolviert wurde oder nicht.“

Wie bereits erwähnt, kann die Rollenarbeit in Betrachtung auf die verschiedenen Techniken in zwei große Phasen unterteilt werden: Ich möchte den Begriff der Rollenanalyse aus der bekannten Literatur übernehmen und den Begriff der Szenenanalyse einführen. Die Rollenanalyse findet zuerst statt und beinhaltet zum einen die Rollenbiografie. Nach dem ersten Schritt, dem mehrmaligen Lesen des sogenannten Skripts beschäftigt sich der Schauspieler mit den biografischen Angaben zu seiner Figur, d.h. er erfährt während der Textbearbeitung bereits erste Charaktereigenschaften und andere Informationen, die ihm einen ersten Eindruck über seine Rolle hinterlassen. Das können Informationen aus Gesprächen, aber auch Regieanweisungen sein. Aus diesen Informationen erstellt er eine erste Rollenbiografie. Das Grundgerüst an Charakterzügen und äußerlichen Merkmalen muss nun immer mehr strukturiert und verdichtet werden, sodass die Figur eine immer klarer werdende Gestalt annimmt. Erreicht wird diese Verdichtung durch erste improvisatorische Übungen, d.h. der Körper und seine Instrumente der Haltung, Gestik und Mimik werden nun nach und nach übersetzt. Jeder Schauspieler und jede Schauspielerin bringt eine eigene, persönliche Körperhaltung und ein gewisses Repertoire an eigener Gestik und mimischen Zügen mit, die innerhalb der Entwicklung der Rolle „übersetzt“ werden müssen.

Eine Definition von Schauspiel, die in meinen Augen sehr viel Sinn macht, wäre folgende: *Schauspiel ist im Allgemeinen die Übersetzung von inneren und äußeren Merkmalen der eigenen Persönlichkeit in innere und äußere Merkmale einer anderen Persönlichkeit vor dem Hintergrund einer Geschichte.*

Es ist sinnvoll, mit dem Körpertraining zu beginnen, da die Körpersprache im Alltag sehr unbewusst eingesetzt wird und sich gerade die Übersetzung der eigenen, persönlichen Körpersprache – einer unbewussten, passiven Sprache – in die Körpersprache der zu spielenden Figur als sehr herausfordernd darstellt. Denn die Körpersprache der dargestellten Figur soll ja wiederum möglichst *unbewusst* beim Zuschauer wirken, obwohl sie *bewusst* eingesetzt wird.

Der Anteil der Rollenanalyse, der die meiste Zeit und die größte Intensität beansprucht, sind die Emotionen. Das ausgeprägte „Gefühle zeigen“ vor allem durch Sprache ist das, was den Schauspieler vom Tänzer unterscheidet. Beide arbeiten mit ihrem Körper. Aber während bei der Tänzerin die Körperarbeit im Mittelpunkt steht, geht es dem Schauspieler um etwas anderes. Es geht ihm um die Präsentation eines komplexen Charakters und dafür muss er sich neben der körperlichen Arbeit auch den Emotionen und der Sprache annehmen. Letztendlich hat sich der Schauspieler eine Figur erarbeitet, jedoch fehlt noch eine wichtige Phase – die Szenenanalyse.

Eine Figur existiert nicht ohne die äußeren Einflüsse. Die Persönlichkeit eines Menschen stellt sich immer nur dann dar, wenn eine Umwelt und andere Persönlichkeiten vorhanden sind. Stellt man sich beispielsweise eine Welt mit nur einer einzigen Person vor. Dieser eine Mensch wäre das einzige Lebewesen auf der Welt. Dann wäre dieser Mensch weder dick, noch dünn, weder groß, noch klein, weder alt, noch jung, weder hübsch, noch hässlich, weder hungrig, noch satt, weder selbstverliebt, noch selbstkritisch, weder gut, noch böse. Kurzum: Dieser Mensch hätte keine Persönlichkeit! Persönlichkeit entsteht durch die Umwelt und durch das Miteinander. Ich kann nur dann als egoistisch bezeichnet werden, wenn es eine andere Person gibt, die nicht egoistisch ist. Aus diesem Grund ist es für die Erarbeitung einer Rolle unerlässlich, sich den Situationen zu widmen, in denen man sich später in der Figur wiederfindet. *Zu welcher Zeit und an welchem Ort treffe ich wen in welcher Stimmung und mit welchem Hintergrund?* Generell von großer Bedeutung für jede Szene sind zwei Fragen, auf die ich zu einem späteren Zeitpunkt in meiner Arbeit näher eingehen werde: *Wo komme ich her und wo möchte ich hin?* In dieser Fragestellung steckt zum einen der Hintergrund (*Wo komme ich her?*) und zum anderen das Ziel der Figur (*Wo möchte ich hin?*).

Eine der zentralen Aufgaben bei der Rollenarbeit ist das „Fragenstellen“. Fragen, die man sich im persönlichen Alltag nicht zu stellen braucht, da sie in unserem Unterbewusstsein gestellt und beantwortet werden.

Rollenarbeit fängt erst an der Stelle an, an der das Textlesen aufhört. Bevor ich mir als Schauspieler darüber Gedanken machen kann, wer meine Rolle ist, muss ich wissen, um was es geht. Ich muss mir erst einmal klar machen, was die Geschichte erzählt. Das Lesen des Skripts oder des Drehbuchs als erster Schritt vor allen anderen ist ein entscheidendes Hilfsmittel für die Rollenarbeit, ist aber kein Teil von ihr.

Am Ende dieses Kapitels möchte ich noch einmal zusammenfassen, was unter dem Begriff Rollenarbeit zu verstehen ist:

Rollenarbeit bezeichnet die umfassende Vorbereitung auf einen Auftritt bzw. Dreh mithilfe der beiden Arbeitsphasen Rollenanalyse und Szenenanalyse. In der ersten Phase geht es vor allem darum, eine Figur zu erschaffen, indem man anhand der Textanalyse, des Regisseurs und Improvisation nach und nach eine komplexe Persönlichkeitsstruktur aufbaut, die über eine Biografie, eine äußere Gestalt, einen Charakter und Emotionen verfügt.

In der Szenenanalyse werden dann neben den Mitspielern „alle Ausdrucksmittel (...) – Requisiten und Objekte, Musik und Klang, Kostüm und Maske, der (Bühnen)raum –

unterstützend einbezogen“⁴, sodass die Darstellung der Figur beim Auftritt bzw. Dreh glaubwürdig ist.

Wie der Schauspieler dabei im Einzelnen vorgeht, hängt vom Wissensstand des Regisseurs, dem eigenen Wissensstand und davon ab, ob man beim Film, im Fernsehen oder beim Theater tätig ist. Ein Schauspieler beim Theater hat in Bezug auf die Erarbeitung einer Rolle ganz andere Voraussetzungen, als ein Schauspieler beim Film oder Fernsehen.

In den folgenden Kapiteln sollen die einzelnen Instrumente der Rollenarbeit näher beleuchtet werden; auch, indem geprüft wird, wo die Unterschiede zwischen einem ausgebildeten und einem nicht ausgebildeten Schauspieler liegen und somit schon erste Schlüsse gezogen werden können, warum ein Laiendarsteller nicht in der Lage ist, aus demselben Potenzial zu schöpfen wie ein professioneller Darsteller.

4 Vgl. Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Butzbach-Griedel: Afra-Verlag, 2003, S. 190

3 Instrumente der Rollenarbeit

Wie schon im vorherigen Kapitel beschrieben, ist es für einen guten Schauspieler erforderlich, sich sämtlicher Instrumente zu bedienen und sie zu übersetzen, von der eigenen in die Persönlichkeit der zu spielenden Rolle. Wenn ich beispielsweise einen Rechtsanwalt spiele und ich setze meinen Körper wie ein Rechtsanwalt ein, ich behandle mich wie ein Rechtsanwalt, ich habe die plausible Biografie eines Anwalts, aber spreche weiterhin meine persönliche Sprache, dann wird mein Spiel nicht glaubhaft und der Zuschauer „nimmt mir nicht ab“, dass ich ein Rechtsanwalt bin. Deshalb ist es unumgänglich, bei der Rollenarbeit jedes der folgenden Instrumente zu bearbeiten, weil nur so eine „ganzheitliche Persönlichkeit“ entstehen kann.

Nur durch die Erarbeitung einer „ganzheitlichen Persönlichkeit“ kann ich eine Figur glaubwürdig spielen.

3.1 Die Rollenanalyse

Die Erstellung einer Rollenbiografie ist in der Regel der erste Schritt, um sich einer Figur anzunähern. Bereits bei der Textanalyse, also dem Textlesen und der Bearbeitung des Textes anhand von Markierungen und ersten Notizen, macht sich der Schauspieler Gedanken über den Charakter, die Beziehung zu den anderen Figuren, sowie biografische Angaben, die innerhalb der Geschichte oder auch durch Regieanweisungen genannt werden. Man könnte auch sagen, der Schauspieler macht während und nach dem Lesen eine Art „Brainstorming“, um möglichst viele Informationen einzuholen, die zur ganzheitlichen Persönlichkeit der zu spielenden Figur gehören.

Die Erstellung einer Rollenbiografie ist die einzige Arbeitsphase, die hauptsächlich in schriftlicher Form erfolgt. Denn alle biografischen Angaben aus dem Skript und die genannten Merkmale werden auf einem vorgefertigten Arbeitsblatt zusammengetragen (s. Abb. 1).

Welche Angaben und Merkmale zu diesem frühen Zeitpunkt zur Rollenbiografie gehören, hängt sehr stark davon ab, welche Erfahrungen diesbezüglich gemacht wurden. Insofern stellt die abgebildete Rollenbiografie auf den nächsten Seiten lediglich ein Beispiel dar.

Rollenbiografie

Vor- und Zuname:	Ralf Mehnert
Geburtstag/ Alter:	26.02.1976 (36)
Familie I:	Mutter: Gisela (72), Pensionärin; Vater: Gerhard (72), Ehrenvorstand bei derselben Bank wie ich; Schwester: Sabine (33), Grundschullehrerin
Verhältnis zu Eltern und Geschwistern:	Zu Schwester und Mutter sehr gutes Verhältnis, aber Vater zu wenig für mich dagewesen (Vater war selbst angesehener Bankkaufmann und viel im Ausland unterwegs)
Familie II:	Verheiratet mit Verena (35); 1 Tochter: Luisa (7)
Verhältnis zu Partner und Kindern:	Immer wieder kleinere Streitigkeiten mit Verena, es wurde auch schon über Trennung geredet; aber die gemeinsame Tochter hält uns zusammen
Wohnort:	München
Wohnungsstil:	80-qm-Wohnung; antike Möbel; viel Holz; alle Möbel in einem gepflegten und guten Zustand
Haarschnitt:	kurz
Haarfarbe:	schwarz, leicht ergraut
Kleidungsstil:	Trage gerne Anzüge, also eher schick; Kleidungsstil ist dem Beruf angepasst; zuhause Freizeithemden
Äußerliche Merkmale:	Kein Bart, keine Brille, schlanke Figur, sportlich, sehr gepflegt
Beruf:	Seit drei Jahren Filialleiter einer großen deutschen Bank
Hobbies:	Antiquitäten; Squash; Tennis; Jogging; Reisen
Krankheiten/ Allergien:	Allergie gegen Nüsse; als Kind beim Skifahren das Bein gebrochen, ansonsten immer mal wieder kleinere Verletzungen durch den Sport
Was ich mag:	Familienurlaub auf den Malediven; Sushi; Kennenlernen

	von anderen, besonders ostasiatischen Kulturen; Porsche
Was ich nicht mag:	Streit mit Verena; zu viel Stress in der Arbeit; „Sonntagsfahrer“; Überraschungen von meinen beiden besten Kumpeln, die mich mit ihren Scherzen gerne auf den Arm nehmen; schlecht angezogene Mitarbeiter
Was ist das Beste, das mir passieren kann?	Wirtschaftskrise kein Thema mehr für lange Zeit
Was ist das Schlimmste, das mir passieren kann?	Trennung von Verena
Was würde ich mit einer Million Euro machen?	Weltreise mit der ganzen Familie, am liebsten durch Asien und Australien
Eigenschaften	Ungeduldig; sportlich; familiär; belesen; selbstbewusst; nicht spontan; lege großen Wert auf Äußeres, auch bei mir selbst

Abbildung 1: Rollenbiografie

Die Rollenbiografie kann entweder eine grobe Grundlage oder bereits eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Aspekte für die erfolgreiche Erarbeitung der Rolle sein. Da sie zu einem so frühen Zeitpunkt erstellt wird, sind die Angaben in jedem Fall nicht vollständig und werden im Laufe der Zeit immer weiter ergänzt. Aber worin unterscheiden sich in diesem ersten Arbeitsschritt die ausgebildeten von den unausgebildeten Schauspielern? Die Unterschiede sind nicht sehr groß, da es bei dieser Aufgabe um Menschenkenntnis, Fantasie und vor allem um den logischen Aufbau eines Lebenslaufs geht. Wer schon jahrzehntelang als Schauspieler arbeitet, auf der Bühne oder vor der Kamera, hat schon zahlreiche Rollen gespielt und kennt durch die Arbeit, aber besonders durch seine Lebenserfahrung unzählige Lebensläufe. Er kennt die eigene Charakteristik und er weiß über viele Menschen aus seinem Umfeld Bescheid. Man könnte somit von nicht-fiktionalen Biografien sprechen. Hinzu kommt die Erfahrung mit fiktionalen Biografien, die gleichzeitig den Eindruck erwecken sollen, sie seien „real“. Wenn man also den Aspekt des logischen Aufbaus und die realistischen Zusammenhänge von Äußerlichem, Charaktereigenschaften und den biografischen Angaben betrachtet, fällt es einem langjährigen, erfahreneren Schauspieler mit großer Wahrscheinlichkeit leichter, seine darzustellende Figur auf diese Art und Weise zu begreifen. Jedoch sprechen wir hier von einem relativ kleinen Unterschied, der im Alltag – außerhalb der Schauspielkunst – auch nicht immer zu beobachten ist!

3.2 Körpertraining

Nachdem die Rollenbiografie soweit abgeschlossen wurde, dass sich zumindest im Ansatz eine Figur mit einer Persönlichkeit abzeichnet, ist es an der Zeit, sich dem Körpertraining zu widmen. Die eigene unterbewusste Körperhaltung aus dem Alltag soll nach und nach in die Körperhaltung und -sprache der Rolle „übersetzt“ werden. Das ist eine große Herausforderung, gerade weil bestimmte Angewohnheiten zurückgenommen und andere Haltungen gezielt eingenommen werden müssen. „Körpersprache wird, wenn es sich nicht um große theatralische Mimik und Gestik handelt, unbewusst gesteuert und wahrgenommen. Ja, wir haben sie so verinnerlicht, dass wir manchmal zur Körpersprachlosigkeit neigen.“⁵ Im Schauspiel gehört es zu den wichtigsten Aufgaben, sich die Haltungen und Bewegungen bewusst zu machen, über die wir uns im Alltagsleben keine Gedanken zu machen brauchen, denn wie Wirth sagt, wird die Körpersprache nicht nur unbewusst eingesetzt, sondern auch unbewusst wahrgenommen. Aber der Zuschauer, der sich eine Theaterinszenierung oder einen Film ansieht, achtet sehr wohl darauf und bezieht das Körperspiel mit in seine Bewertung ein. Nicht umsonst spricht man häufig auch vom „Verkörpern einer Figur“. „Verkörpern“ – in diesem Begriff steckt bereits die Aufgabe des Schauspielers, nämlich die Übersetzung von der eigenen Körpersprache in die Sprache der Figur, aber genau an dieser Stelle liegt das Paradoxe: „Die darstellerische Bewegung ist zunächst eine willkürliche, eine gewollte Bewegung; und doch muß sie, um zu überzeugen, die Merkmale einer unwillkürlichen Bewegung haben.“⁶ Das funktioniert nur mit einem antrainierten Körperbewusstsein. Ein Schauspieler muss das Werkzeug kennen, mit dem er arbeitet und das ist sein Körper. Daher sind zu Beginn einer Probe und im Idealfall vor jeder Aufführung verschiedene Übungen vorgesehen, mit denen der Körper „aktiviert“ wird. Wichtig dabei ist, dass es nicht sofort um die Verkörperung der Rolle geht, sondern um das bewusste Einsetzen des eigenen Körpers. Die Körpersprache wird fast immer unterschätzt, doch innerhalb der zwischenmenschlichen Kommunikation – und das gilt selbstverständlich auch für Dialoge auf der Bühne oder vor der Kamera – steht ihr der größte und einflussreichste Anteil zu: „Im Gegensatz zu unseren gesprochenen Worten – denn hier

5 Wirth, Bernhard P.: Alles über Menschenkenntnis, Charakterkunde und Körpersprache. Heidelberg: mvg Verlag, 2007, S. 404

6 Schoch, Agnes: Grundlagen der Schauspielkunst: bewegen, atmen, sprechen, fechten, schminken. Velber b. Hannover: Friedrich Verlag, 1965, S. 9

können wir lügen – ist Körpersprache sehr ehrlich und glaubwürdig.“⁷ Wenn wir also über ein gutes Körperbewusstsein verfügen und begreifen, wie wir ihn in unserer Rolle einzusetzen haben, sind wir unserem Ziel, einem glaubwürdigen Spiel, schon viel näher. Das bedeutet aber im Umkehrschluss, dass es ohne gezieltes Körpertraining äußerst schwierig bis unmöglich ist, ein guter Schauspieler zu sein.

Aus diesem Grund wird dem Körpertraining während der Schauspielausbildung eine bedeutende Rolle zugesprochen (Vgl. Kapitel 5 „Argumente für eine Schauspielausbildung“). Wenn es um die Frage geht – und in dieser Arbeit soll es sehr wohl auch um diese Frage gehen – inwiefern eine Ausbildung für einen so künstlerischen Beruf wie den des Schauspielers notwendig ist, so kann man – gerade nach den Gesprächen, die ich mit einigen ausgebildeten Schauspielerinnen und Schauspielern geführt habe – feststellen, dass man durch die gezielte Körperarbeit bei der Ausbildung zu einem Körperbewusstsein kommt, das unabdingbar für diesen Beruf ist. In der Art und Weise des Körpertrainings liegt der Schwerpunkt in der Ausbildung nicht, wie früher, im Ausdruck, d.h. das ästhetisierte Darstellen von Gesten und Bewegungen, die einem „Ausdrucks-tanz“ gleichen, aber nichts mit der Schauspielkunst im modernen Sinn zu tun haben, sondern auch wieder die Entwicklung von Natürlichkeit in seinen Bewegungen.⁸

Grundsätzlich verfolgt auch das Bewegungsstudium einen individualisierten Zweck. Das soll heißen, dass jeder Schauspielschüler während seiner Ausbildung die Stärken und Schwächen seines eigenen Apparats kennenlernen muss, sodass er zu einem individuellen, an ihn angepassten Repertoire an Bewegungsabläufen und Körperbewusstsein gelangt. Diese Entwicklung erfolgt an den staatlichen und privaten Schauspielschulen durch Module mit unterschiedlichem Inhalt, die aber letztendlich dasselbe Ziel anstreben: Als Vertreterin für die staatlichen Einrichtungen wäre die „Hochschule für Schauspielkunst ‚Ernst Busch‘ in Berlin zu nennen, die neben dem klassischen Bewegungsunterricht auch Tanz, Bühnenfechten, Akrobatik und Pantomime in ihren Lehrplan aufgenommen hat.⁹ Die private „Freie Schauspielschule Hamburg“ bietet zusätzlich zu den bereits genannten Fächern Boxtraining an.¹⁰ Dementsprechend gibt es viele Möglichkeiten, die körperlichen Fähigkeiten eines Schauspielers auszubauen.

7 Wirth, Bernhard P.: Alles über Menschenkenntnis, Charakterkunde und Körpersprache.

Heidelberg: mvg Verlag, 2007, S. 404

8 Vgl. Ebert, Gerhard; Penka, Rudolf: Schauspielern. Berlin: Henschel Verlag, 1998, S. 199

9 <http://www.hfs-berlin.de/schauspiel/studium/>. 11.07.2012

10 <http://www.freie-schauspielschule-hamburg.de/Schauspiel>. 11.07.2012

In der Hinsicht auf den richtigen Einsatz des eigenen Körpers im Spiel auf der Bühne oder vor der Kamera ist eine Ausbildung in Form eines Studiums oder Workshops produktiv und fördert glaubhaftes Spiel. Der Erfahrungsaustausch mit ausgebildeten Schauspielern hat mir deutlich gemacht, dass gerade in diesem Punkt Talent nicht ausreicht, sondern die persönliche Eignung für den Schauspielerberuf lediglich eine Grundvoraussetzung darstellt (siehe auch Kapitel 6 „Talent und Handwerk eines Schauspielers“).

3.3 Mimik und Gestik

Ich habe das Instrument der Mimik und das der Gestik in einem Kapitel zusammengefasst, da sie beide neben der Sprache dem emotionalen Ausdruck zugeordnet werden. Der größte Teil dessen, was an Gefühlen transportiert und gezeigt wird, spiegelt sich im Gesichtsausdruck wider. Die Arme und Hände haben hierbei eine unterstützende Funktion. An dieser Stelle sei nochmals betont, dass es generell nicht ratsam wäre, die einzelnen Instrumente zu trennen. Der Schauspieler muss sich stets darüber im Klaren sein, dass es keine *lineare* Rollenarbeit gibt. Die Instrumente werden vermischt und im Mittelpunkt steht nicht die Mimik oder der Körper als solcher, wie es bei allgemeinen Vorübungen der Fall sein mag, sondern die Erarbeitung einer Rolle unter Berücksichtigung aller Instrumente, die mehr oder weniger parallel zueinander bearbeitet werden. Zur Ausbildung von mimischen Zügen gibt es in erster Linie die Pantomime. „Pantomime ist die Kunst, innere Vorgänge sowie Tätigkeiten ausschließlich mit den Mitteln des bewußt bewegten Körpers eindeutig auszudrücken.“¹¹ Das Sprechen fällt als künstlerisches Ausdrucksmittel weg und so „muß der Körper die Funktion der Sprache übernehmen“¹². Selbstverständlich gibt es eine Reihe von scheinbar festgelegten Mustern, was bei einer bestimmten Emotion im Gesicht abzulesen ist. Wer traurig ist, schaut vielleicht zu Boden und weint. Wer glücklich ist, hat die Augen weit geöffnet und lacht. Aber so banal sind die Emotionen eines Menschen nicht und so banal ist auch nicht die Darstellung von Emotionen. Die Mimik bzw. der Gesichtsausdruck ist wie die anderen Instrumente ein sehr komplexes und muss als wesentlicher Bestandteil des dargestellten Spiels begriffen werden. Was wir im Alltag an mimischen Zügen gebrauchen, ist

¹¹ Ebert, Gerhard; Penka, Rudolf: Schauspielen. Berlin: Henschel Verlag, 1998, S. 246

¹² ebenda

wieder nur ein Bruchteil davon, was der Schauspieler einsetzt. Ebenso ist es mit der Gestik einer Figur. Sie muss bewusst gemacht und aus der persönlichen Gestik heraus *übersetzt* werden. Dabei werden aber häufig grobe Fehler gemacht und die natürliche Darstellung einer Figur scheitert in der Übertreibung: „Mit unnötigen, formalen Gesten kann man weder das innere Leben der Rolle noch die durchgehende Handlung wiedergeben.“¹³ Gesten sollen also sparsam eingesetzt werden und vor allem derart, dass sie die Handlung mit ihren Emotionen unterstützen und nicht verdecken. Stanislawski vergleicht die übertriebene Gestik mit Wasser, mit dem ein guter Wein verdünnt wird. Der Wein ist dann nichts weiter mehr als eine rosa gefärbte Flüssigkeit. „Genauso sind die richtigen Handlungen zwischen lauter überflüssigen Gebärden kaum noch zu bemerken.“¹⁴

Aber wo liegen jetzt die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Laien und ausgebildeten Schauspielern? Jeder Mensch hat eine persönliche Mimik und Gestik. Der eine ist bekannt für sein „wildes Herumfuchteln“ beim Reden und der andere hat die Hände vielleicht grundsätzlich in den Hosentaschen. Wie bei den anderen Instrumenten geht es für einen Schauspieler bei der Rollenarbeit darum, sich seiner Werkzeuge, sprich dem Körper, der Mimik, der Gestik und – wie im folgenden Kapitel beschrieben, der Stimme – bewusst zu machen. Und hier gilt wiederum, dass der eigene Apparat bekannt und beherrscht werden muss, damit sämtliche Instrumente schließlich *übersetzt* werden können.

3.4 Stimme bzw. Sprache

Bereits im frühen Kindesalter lernt der Mensch zu sprechen. Im Laufe der Jahre entwickelt sich die Stimme als Werkzeug der Sprache und es bildet sich eine eigene, persönliche Sprache aus. So besitzt jedes Individuum seinen eigenen Wortschatz, seine eigene Sprachfertigkeit mit eigener Variabilität in Lautstärke, Schnelligkeit und Varianz in den Tonhöhen. Kurzum: Es entwickelt sich eine Sprachcharakteristik mit persönlichen Merkmalen des Schauspielers. Jede zu spielende Figur besitzt wiederum eine eigene Charakteristik und so muss auch dieses künstlerische Ausdrucksmittel vom Schauspieler *übersetzt* werden. Aber gerade beim Sprechen gibt es große Unterschie-

13 Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 175

14 ebenda

de zwischen dem Spiel auf der Bühne und dem Spiel vor der Kamera. Im Theater ist das Publikum anwesend und so entsteht ein Raum, der von den Schauspielern ausgefüllt werden muss. Das geschieht zum einen durch eine dem Raum angepasste körperliche Präsenz und zum anderen durch eine „volle“ Stimme, was nicht immer zwangsläufig „lautes Sprechen“ bedeutet, sondern vielmehr eine deutlichere Artikulation mit mehr Intensivität. An dieser Stelle möchte ich aber gleich relativieren und den amerikanischen Theaterregisseur Lee Strasberg zitieren: „(...) die Auseinandersetzung zwischen der ‚großen Deklamation‘ und der ‚natürlichen Rede‘, denn diese beiden unterschiedlichen Arten des *Sprechens* sind im wesentlichen zwei verschiedene Arten, die menschliche Natur zu sehen. Und der Schauspieler bedient sich seiner Spielweise, nicht weil ihm die eine Vorgehensweise unmittelbarer Erfolg bringt als die andere, sondern weil die eine wahrhaftig ist und die andere falsch.“¹⁵ Strasberg sieht ausschließlich mit der Verwendung einer natürlichen Sprechweise die Möglichkeit, glaubwürdig zu spielen. Richtiges Sprechen wird häufig unter Schauspielern unterschätzt und eine Sprecherziehung oftmals nicht in Anspruch genommen, dabei muss ein Schauspieler alles von Anfang an lernen, auch wenn er der Meinung ist, er könne ja alles, aber gerade „zu sehen, zu gehen, zu handeln, mit dem Partner in Verbindung zu treten und endlich zu sprechen“¹⁶ sind die Aufgaben eines Schauspielers, die er erneut lernen muss, weil „(d)ie meisten Menschen (..) im alltäglichen Leben schlecht und vulgär (sprechen), ohne es überhaupt zu bemerken (...)“¹⁷.

In diesem Punkt sind sich die Schauspieltheoretiker und auch die von mir befragten professionellen Schauspieler einig: Ein Schauspieler muss sprechen können bzw. seine Stimme beherrschen. Aus diesem Grund bietet jede Schauspielschule, staatlich oder privat, innerhalb ihres Lehrplans Sprecherziehung an. Ein Schauspieler muss in der Lage sein, „den Text des Stückes in die Musik seines Gefühls (zu) setzen und sie auf die Worte der Rolle (zu) übertragen“¹⁸. Jeder Satz auf der Bühne oder beim Film wird mit einer bestimmten Intention ausgesprochen. Warum sage ich das in dieser Situation? Wie fühle ich mich dabei und vor allem auch: Wem sage ich das? Wie könnte mein Gegenüber auf das Gesagte reagieren? Das ist nur eine kleine Auswahl an Fragen, die sich der Schauspieler während seiner Rollenarbeit zu beantworten hat. Die

15 Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Berlin: Alexander Verlag, 2007, S. 15

16 Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 145

17 ebenda

18 Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 150

Sprache ist das Instrument, mit dem unsere Handlungen und die damit verbundenen Emotionen am deutlichsten erkennbar werden. Ein ausgebildeter Schauspieler weiß durch das Studium um seine eigenen Sprachmerkmale und der Laie verwendet in vielen Fällen entweder seine eigene oder eine an die Figur unangepasste und übertriebene Sprache, die so oder so vom Zuschauer als irritierend empfunden wird.

Es existiert aber nicht nur das gesprochene Wort in einem Dialog, sondern auch der sogenannte *Untertext* oder *Subtext*. Nicht-Schauspieler sprechen auch häufig vom *Unterton*, was dasselbe meint. „Es ist das nicht offen ersichtliche, aber innerlich spürbare ‚geistige Leben der Rolle‘, das beständig *unter den Worten des Textes* strömt und sie unablässig rechtfertigt und belebt.“¹⁹ Wie ein Satz ausgesprochen wird, hängt nicht vom Inhalt, sondern vom Untertext ab. Ich kann beispielsweise einen Satz mit dem Inhalt „Ich fahre morgen wieder heim.“ Auf ganz unterschiedliche Weisen aussprechen, je nachdem, mit welchem Untertext ich ihn sage. Und auch dieses Phänomen stellt sich als Herausforderung für den Schauspieler dar, denn im Alltag müssen wir nicht darüber nachdenken. Der Subtext spielt sich in unserem Unterbewusstsein ab, belebt aber unser gesprochenes Wort und erfüllt unsere Figur im Inneren, sodass wir nicht nur in der Rolle sprechen und handeln, sondern auch denken. Und so entsteht durch eine *ganzheitliche Rollenarbeit* eine Figur, die wir nun „verstehen, nachempfinden, (uns) an ihre Stelle versetzen und so handeln (können), wie die darzustellende Person handelt“²⁰.

3.5 Zusammenfassung

Abschließend zu diesem Kapitel über die Instrumente der Rollenarbeit möchte ich noch einmal zusammenfassen, um was es mir in dieser Bachelorthese geht und anschließend den Versuch wagen, selbst eine Theorie zur Rollenarbeit aufzustellen.

Die These meiner Arbeit lautet: *Eine ganzheitliche Rollenarbeit ist die wichtigste Voraussetzung für gutes Schauspiel. Ganzheitlich* bedeutet dabei, dass es eben nicht ausreicht, eines der Instrumente „unübersetzt“ zu lassen. Die Rolle muss vollständig erarbeitet werden, sonst kann sie nicht glaubwürdig verkörpert werden. Die ganzheitliche Rollenarbeit ist die *wichtigste* Voraussetzung für gutes Schauspiel, aber nicht die

19 Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 148

20 Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 89

einzigste! Wenn es so einfach wäre, gutes Schauspiel zu definieren, bräuhete man sich nicht seit Jahrhunderten damit auseinanderzusetzen. Zu einem guten Schauspieler gehört beispielsweise immer auch Talent (Vgl. Kapitel 6 „Talent und Handwerk eines Schauspielers“). *Gutes Schauspiel* steht für eine künstlerische Darbietung, die es versteht, dem Zuschauer das Gefühl zu vermitteln, was er sieht, sei real. Häufig spricht man auch von natürlichem, wahrhaftigem oder glaubwürdigem Schauspiel. Der Zuschauer sieht in der verkörperten Figur ausschließlich die Rolle und nicht den Schauspieler selbst.

Theorie der Übersetzung:

Mir erscheint es hilfreich, anhand der gewonnen Erkenntnisse eine einfache Aussage darüber zu treffen, was Rollenarbeit bedeutet und eine Theorie aufzustellen, die unabhängig des Mediums erklärt, was Schauspiel ist.

Damit ich mit der Theorie einverstanden sein kann, ist es notwendig, die folgenden Aspekte als erwiesen anzuerkennen: Bevor ich mir eine Rolle so aneignen kann, dass ich imstande bin, sie glaubhaft zu verkörpern, muss ich als Schauspieler wissen, wer ich bin. Ohne das Wissen über meine eigene Biografie, meinen persönlichen Charakter und meine persönlichen Einstellungen, sowie der soziokulturelle Hintergrund, in dem ich aufgewachsen bin und in dem ich lebe, bin ich nicht in der Lage, zu *übersetzen*.

Der russische Schauspiellehrer Konstantin Stanislawski geht sogar so weit, dass er sagt, wenn dieses Gesetz, sich immer seiner eigenen Persönlichkeit und Gefühlen zu bedienen, übertreten wird, dann existiert die Figur nicht mehr.²¹ Die Art und Weise, wie eine Rolle gespielt wird, ist also abhängig vom Künstler, der sie verkörpert und so kann auch eine folgerichtige Bewertung dieses Spiels nur unter dieser Bedingung abgegeben werden (Vgl. Kapitel 7.2 „Der Einflussfaktor ‚Zuschauer‘“).

Wer als Schauspieler arbeitet, muss übersetzen. Diese Übersetzung findet hauptsächlich in Form von Rollenarbeit statt und wird beim Auftritt vor Publikum oder Kamera nur noch angewendet. Die erste Übersetzung bezeichnet die von der eigenen Persönlichkeit in die Persönlichkeit der Rolle. Die zweite Übersetzung ist wiederum die von der Persönlichkeit der Rolle in die jeweiligen Situationen. Daraus ergibt sich ein Schaubild, das diesen Zusammenhang veranschaulicht (Abb. 2):

21 Vgl. Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 89

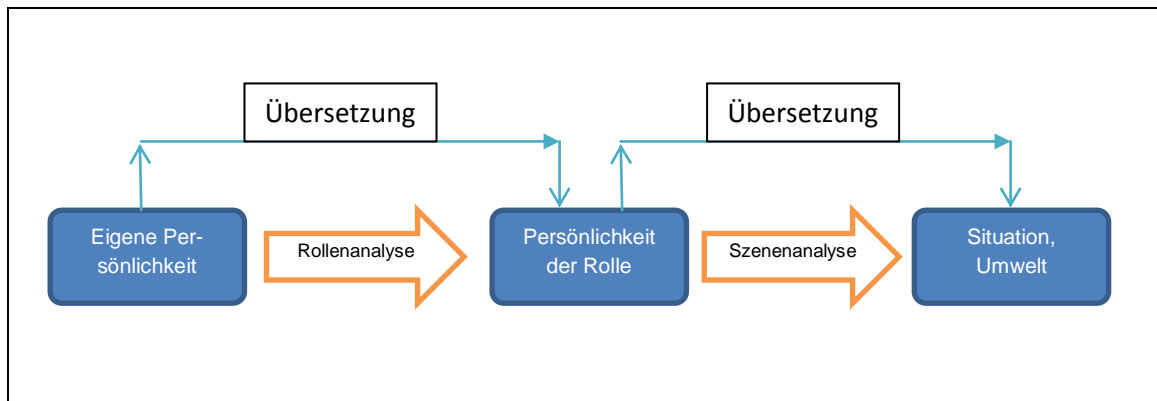


Abbildung 2: Theorie der Übersetzung

4 Theorien zur Rollenarbeit

Einige Regisseure und Schauspieltheoretiker haben sich zu Lebzeiten mit der Thematik auseinandergesetzt, was Schauspielen eigentlich bedeutet und worin das glaubwürdige Spielen einer fiktiven Figur besteht. Welche Aussagen können darüber getroffen werden, was gutes Spiel von schlechtem Spiel unterscheidet? Ist es so einfach, ein Spiel als gut oder schlecht zu bezeichnen? Im Folgenden möchte ich mich den beiden wichtigsten Ansätzen widmen und klären, inwiefern sie Auskunft darüber geben, woran man ein gutes Schauspiel erkennt und welchen Stellenwert die Ausbildung hat. Als die zwei wichtigsten Theorieansätze, die bis heute an jeder professionellen Schauspielschule thematisiert werden und somit zumindest dem ausgebildeten Schauspieler bekannt sind, ist die Schule der „Identifikation“ mit den beiden prägendsten Vertretern Konstantin S. Stanislawski und sein Schüler Lee Strasberg zu nennen. Im Gegensatz dazu möchte ich die Schule der „Illusion“ mit dem Vertreter Bertolt Brecht vorstellen und anschließend weitere Schauspieltheorien oder Ansätze erläutern.

4.1 Schauspieltheorie nach Stanislawski und Strasberg

In der jüngeren Geschichte der Schauspielkunst begegnet man häufig den beiden Namen Konstantin Stanislawski und Lee Strasberg. Der Theaterregisseur und Gründer des renommierten Moskauer Künstlertheaters Stanislawski, sowie der amerikanische Schauspiellehrer Strasberg haben als wichtigste Vertreter die Theorie entwickelt, die „auf dem Prinzip der Einführung des Schauspielers in die Rolle und des Publikums in die Bühnenfigur beruht“²². Um dieses Ziel zu erreichen, hat der Schauspieler bestimmte Techniken anzuwenden, wobei die Suche nach diesen Techniken das Ergebnis der komplexen Arbeit von Stanislawski ist. Der Schauspieler distanziert sich nicht wie bei Brechts Theorie (Vgl. Kapitel 4.2 „Schauspieltheorie nach Brecht“) von seiner Rolle, sondern er nimmt sie ein und verkörpert sie. In seinem schriftlichen Werk beschreibt

22 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 45f

Stanislawski die Rollenarbeit als die Einheit von der „Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ und der „Arbeit des Schauspielers an der Rolle“²³.

Das zentrale Problem ist „die Wiederherstellung und Wiederholung von Momenten der Spontaneität oder Inspiration“²⁴. Man könnte es auch so formulieren: Wie ist das Schauspiel als Kunstform zu kontrollieren? Ein Schauspieler muss bei einer Inszenierung immer das Ziel vor Augen haben, die Situation nicht zu spielen, also nicht nur *nachzuahmen*, sondern das Gefühl wirklich zu erleben. Er hat seine Rolle so gut zu kennen, dass nicht er selbst als Schauspieler auf der Bühne oder vor der Kamera steht, sondern durch das reale Empfinden und durch reale Emotionen die Figur zu sein. „Strasbergs Prämisse lautet (also): Der Schauspieler ‚spielt nicht, daß er irgend etwas ist – er ist es‘.“²⁵ Aber genau das ist die Streitfrage. Gerhard Ebert schreibt in seinen Marginalien zur vierten Auflage seines Werks „Schauspielen“, dass er diese Grundidee von Strasberg nicht unterstreichen kann. Seiner Meinung nach ist es gar nicht möglich, die Figur zu sein, die man spielt, da man ja immer noch die eigene Persönlichkeit miteinfließen lässt.²⁶ „Denn kein Schauspieler kann die Figur absolut sein, die er spielt. Das läßt die Natur nicht zu.“²⁷ Das erklärt auch die Tatsache, dass jeder Schauspieler dieselbe Figur anders verkörpert, beispielsweise Shakespeare's Hamlet. Es ist lediglich eine Figur, die aber auf ganz unterschiedliche Weisen interpretiert und somit auch verkörpert werden kann, da die Persönlichkeit des Schauspielers grundsätzlich eine sehr wichtige Rolle spielt.

Ein weiterer Aspekt ist der, dass die Sinne trainiert werden müssen, damit der Schauspieler auf der Bühne auf Reize reagieren kann. Strasberg sagt, dass es besonders herausfordernd ist, die Empfindungen auf bestimmte Reize oder Impulse zu haben, die sich im Alltagsleben im Unterbewusstsein abspielen, d.h. eine Person, die ein wichtiges Bewerbungsgespräch vor sich hat, ist nervös. Das Unterbewusstsein stellt uns die Reaktion, sprich die Nervosität, auf den Reiz hierfür bereit. Aber „auf der Bühne existiert dieser Reiz nicht, oder vielmehr, er ist unwirklich oder imaginär.“²⁸ Wer glaubwür-

23 Vgl. Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011

24 Vgl. Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 46

25 Ebert, Gerhard; Penka, Rudolf: Schauspielen. Berlin: Henschel Verlag, 1998, S. 12

26 Vgl. Ebert, Gerhard; Penka, Rudolf: Schauspielen. Berlin: Henschel Verlag, 1998, S. 12

27 ebenda

28 Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Berlin: Alexander Verlag, 2007, S. 29

dig spielen möchte, braucht Impulse von außen oder von innen. Ein Impuls von außen wäre zum Beispiel die Begegnung mit einer traurigen Person. Ein Impuls von innen, wäre der Entschluss, heiraten zu wollen. Und auf diese Impulse reagiert der Spieler. Und das wiederum kann er nur dann absolut glaubwürdig verkörpern, wenn er seine Rolle ganzheitlich kennt. Ein weiteres Argument dafür, dass eine gründliche Rollenarbeit die Voraussetzung für ein gutes Schauspiel ist. Er muss ja nicht nur wissen, dass er reagiert, sondern vor allem auch, wie er reagiert. Erst dadurch wird der Charakter der Figur definiert. Diese Feststellung gilt generell und wird nur in die Schauspielkunst übertragen. Meine Persönlichkeit definiert sich nicht damit, was ich erlebe und in welchen Situationen ich mich befinde, sondern mein Charakter zeigt sich in der Art und Weise, wie ich es erlebe und wie ich mit den Situationen umgehe und in diesem Zusammenhang darf ein weiterer Aspekt nicht außer Acht gelassen werden: Mein Charakter zeigt sich nämlich lediglich im Umgang mit anderen Menschen.

*Mein Charakter und somit auch der Charakter meiner Rolle zeigen sich nicht,
wenn ich alleine bin, sondern nur im Beisein von anderen.*

Selbst bei der Darbietung eines Monologs, bei dem der Schauspieler scheinbar alleine ist, tritt der Charakter nur dadurch in Erscheinung, weil Zuschauer dabei sind. Der Zuschauer als solcher spielt zudem eine zentrale Rolle, sowohl beim Theater, als auch bei Film und Fernsehen.

Das wird auch durch die Definition des Dramatikers Eric Bentley deutlich:

„A verkörpert B, während C zuschaut.“²⁹ Schauspiel findet demnach nicht ohne mindestens einen Zuschauer statt.

Näheres zur Funktion des Zuschauers ist im Kapitel 7.2 „Der Einflussfaktor ‚Zuschauer‘“ nachzulesen.

Wie bereits erwähnt war Stanislawski in erster Linie mit dem Problem der Entwicklung einer brauchbaren Technik beschäftigt, mithilfe derer man sich eine Figur erarbeitet und sie auf der Bühne glaubhaft verkörpert. Der wichtigste Beitrag dazu ist wohl die Technik des sogenannten *affektiven oder emotionalen Gedächtnisses*.³⁰ Hintergrund

29 <http://www.vierundzwanzig.de/schauspiel#>. 18.06.2012

30 Vgl. Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 86ff

dafür ist die Tatsache, dass ein Schauspieler, obwohl er ein Künstler mit dem ständigen Wunsch nach Inspiration ist, an Aufführungs- oder Drehtermine gebunden ist. Die Schwierigkeit ist also, „auf Kommando“ inspiriert zu werden und das ist selbstverständlich ein Widerspruch in sich. Mithilfe des affektiven Gedächtnisses ist es aber möglich, in bestimmten Situationen gewünschte Emotionen auf der Bühne zu wiederholen, ohne dass sie mechanisch und unnatürlich wirken. Stanislawski drückt das folgendermaßen aus: „Die affektive Erinnerung ermöglicht das erneute Durchleben vergangener Erfahrungen – angenehmer wie unangenehmer – in einer entsprechenden Situation.“³¹ Wenn ich als Kind die schmerzliche Erfahrung eines Abschieds für immer gemacht habe, als meine Großmutter verstorben ist, dann kann ich mir genau dieses Gefühl der Trauer in dem Moment wieder in Erinnerung holen, wenn meine Figur einen schmerzlichen Abschied verarbeiten muss. Dadurch, dass diese Emotion wahrhaftig erlebt wurde, kann sie auch in einer anderen Situation glaubwürdig gespielt werden. Wenn wir nun die beiden Aspekte zusammenführen, also den Aspekt der *ganzheitlichen Rollenarbeit* und den Aspekt des *affektiven Gedächtnisses*, dann kann bereits annähernd eine Aussage darüber gemacht werden, was gutes Schauspiel ausmacht.

Der Schauspieler muss sich seine Rolle so erarbeiten, dass er sie *erleben* kann. Das *Erleben* einer Figur hat eine große Bedeutung im Hinblick auf die Theorie von Stanislawski und Strasberg. Ich möchte nicht unbedingt so weit gehen, zu sagen, dass in diesem Begriff des *Erlebens* die Theorie ihren Kern hat, aber mit der zusammenfassenden Beschreibung Stanislawskis in seinem Werk, scheint diese Annahme gar nicht so verkehrt. Demnach heißt die Rolle ‚richtig‘ spielen: „(...) In dem Leben der Rolle mit allen ihren Bedingungen und in voller Analogie auf der Bühne richtig, logisch, folgerichtig, menschlich denken, wünschen, streben, handeln. Wenn der Schauspieler das erworben hat, wird er sich sofort der Rolle nähern und wird mit ihr übereinstimmend zu fühlen beginnen.“³²

In dieser Zusammenfassung ist mein persönlicher Ansatz der ganzheitlichen Rollenarbeit herauszulesen, nämlich die „Rolle mit allen ihren Bedingungen und in voller Analogie“. Ob diese Techniken auch auf das Schauspiel vor der Kamera übertragen werden kann, muss an anderer Stelle überprüft werden.

31 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 47

32 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 63

Im Zusammenhang mit der Schauspieltheorie von Stanislawski und Strasberg ist häufig von der sogenannten „Identifikation-Schule“ die Rede – im Gegensatz zur „Illusion-Schule“, von der man bei Brechts Theorie spricht. Sich als Schauspieler mit seiner Figur zu identifizieren ist der Kern von Rollenarbeit. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass die eigentliche Aufgabe eines Schauspielers, obgleich er auf der Kinoleinwand in Erscheinung tritt oder im Laientheater, die Auseinandersetzung mit und danach die Verkörperung von einem Charakter ist. Der Zuschauer, der immer nur das letztendliche Ergebnis zu sehen bekommt, meint häufig fälschlicherweise, dass Schauspiel mehr oder weniger nur die Verkörperung einer anderen Rolle bezeichnet und lässt dabei außer Acht, dass eben nicht die Verkörperung, sondern die Auseinandersetzung mit einer anderen Figur die zentrale Aufgabe eines Schauspielers ist. Und so schreibt Lee Strasberg über den berühmten englischen Schauspieler des 18. Jahrhunderts David Garrick: „Er spielte nicht bloß für den Applaus des Publikums, sondern um ein wahrhaftiges Wesen zu erschaffen.“³³

Aber Identifikation setzt gleichzeitig voraus, dass der Schauspieler nicht kritisch gegenüber Einstellungen oder Verhaltensweisen seiner Figur ist. Spielt er einen Mörder, so sucht er das Motiv für den Mord und rechtfertigt sein Verhalten, da es ja oftmals der Fall ist, dass ein Mörder sich selbst nicht als Verbrecher sieht, sondern im Recht. Und so steckt in jedem guten Schauspieler auch ein Psychologe, der das Verhalten und den Charakter seiner Rolle zu begreifen versucht.

Ein weitere Technik, die vor allem Strasberg beschäftigt ist die Natürlichkeit. Wer glaubwürdig spielen will, muss seiner Meinung nach natürlich sprechen.³⁴ Im Widerspruch dazu steht die sogenannte „Deklamation“. Damit bezeichnet man die Sprechweise, die man aus dem Bereich des Bühnenschauspiels kennt. Die Diskussion darüber, welche Sprechweise angebracht ist, ist demnach keine Diskussion der Neuzeit, sondern hält schon seit Langem an. Aber letztendlich ist von der Art und Weise des Sprechens sehr viel abhängig. Einen Schauspieler in einem Stummfilm beispielsweise bewertet man ganz anders und setzt andere Maßstäbe an. Er muss in erster

33 Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Berlin: Alexander Verlag, 2007, S. 17

34 Vgl. Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Berlin: Alexander Verlag, 2007, S. 15f

Linie durch seinen Körperausdruck und durch seine Mimik und Gestik spielen, da die Sprache und die Stimme wegfallen (Vgl. auch Kapitel 3 „Instrumente der Rollenarbeit“). Auf der anderen Seite ist die Stimme und die damit verbundene Artikulation ein Instrument, das das wahrhaftige Spielen hervorheben oder aber gerade zerstören kann, d.h. der Schauspieler, der mit der Stimme glaubhaft, aber mit dem Körper unglaublich wirkt, ist trotzdem ein besserer Schauspieler als derjenige, der den Körper gut in Szene setzt, aber dem man seine Rolle wegen seiner Sprechweise nicht „abnimmt“.

Die Improvisation als Bestandteil von Rollenarbeit ist insofern in Beziehung mit der Natürlichkeit zu setzen, als dass der Schauspieler in improvisatorischen Übungen auf natürliche Art und Weise auf Impulse eingeht. Er handelt nicht nach einem vorgefertigten Text, sondern er handelt frei in seiner Rolle. Die Bemühung, in Situationen inspiriert zu werden, die von einer festen Form und einem festgelegten Dialog gekennzeichnet sind, ist in der Improvisation nicht gefragt. Gefragt ist in erster Linie Fantasie, die unter Berücksichtigung der bisherigen Figurenzeichnung zu weiteren Informationen führt.

Fantasie ist unglaublich wichtig für einen Schauspieler, denn die zu spielende Figur besteht aus viel mehr, als aus dem, was im Text steht oder der Regisseur sagt!

Aber die Fantasie darf nur so eingesetzt werden, dass sie in Hinsicht auf Logik und Folgerichtigkeit Sinn macht. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass sich ein Maurer bewegt wie eine ausgebildete Balletttänzerin und sich sprachlich wie ein Psychologieprofessor ausdrückt. Das muss auch dann berücksichtigt werden, wenn Szenen improvisiert werden.

Abschließend kann man also sagen, sowohl Stanislawski, als auch sein Schüler Strasberg verlangen nach der Wahrhaftigkeit von Emotion und Ausdruck einer Figur. Ein Schauspieler soll sich mit seiner Rolle identifizieren. Er soll die Rolle nicht spielen, sondern sein. Das erreicht er durch die Anwendung des affektiven Gedächtnisses und nicht zuletzt durch eine effektive Schauspielausbildung, in der das Handwerk gelernt wird, ohne das der Schauspieler nicht imstande wäre, eine Figur mit dem richtigen Einsatz von Körper, Mimik, Gestik und Sprache, kurzum wahrhaftig, zu spielen.

Somit sagt Stanislawski auch, dass eine Ausbildung für einen Schauspieler unumgänglich ist, da der Mensch im Allgemeinen weder von seinem körperlichen, noch von seinem sprachlichen Ausdruck in seinem Alltagsleben bewusst Gebrauch macht.³⁵ Das Wesen und die Persönlichkeit von uns selbst entwickeln sich nicht in unserem Bewusstsein, sondern werden durch äußere Einflüsse stark gelenkt. Bei der Rollenarbeit ist der Schauspieler aber gezwungen, sich diese Merkmale bewusst anzueignen, sich eine bestimmte Art fortzubewegen bewusst aneignen oder sich in bestimmten Situationen ein gewisses Verhalten bewusst aneignen, aber eben so, dass es nicht bewusst, sondern unbewusst wirkt.

Sich so intensiv mit einer komplexen Figur auseinanderzusetzen, dass die Verkörperung auf der Bühne natürlich wirkt, schafft der Schauspieler ohne gelerntes Handwerk nicht.

Ich möchte gerne das Kapitel mit jeweils einem Zitat von Stanislawski und einem Zitat von Strasberg abschließen.

„Der Schauspieler soll nie vergessen, vor allem nicht in einer dramatischen Szene, daß man immer von seinem eigenen Wesen und nicht von der Rolle aus *leben* muß und von dieser nur die gegebenen Umstände nimmt.“³⁶ (Konstantin S. Stanislawski)

„Schauspielen wird im allgemeinen, ob auf der Bühne, im Film oder beim Fernsehen, weniger als eine Sache der Verstellung, des Exhibitionismus oder der Nachahmung verstanden, sondern als die Fähigkeit, auf vorgestellte Reize zu reagieren...“³⁷ (Lee Strasberg)

4.2 Schauspieltheorie nach Brecht

Im krassen Gegensatz zu Stanislawski und Strasberg, die beide lediglich eine Notwendigkeit darin gesehen haben, Techniken und gewisse Vorgehensweisen innerhalb der Schauspielkunst zu entwickeln, ohne dass sie dabei auf größeren Widerstand in ihrer Gesellschaft gestoßen sind, war es Brechts Absicht, „mit einem Rundumschlag (..) die abendländische Schauspielkunst (zu) reformier(en), das ‚alte‘, das ‚aristotelische‘ The-

35 Vgl. Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 140f

36 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 45

37 ebenda

ater ab(zu)schaff(en)³⁸. Letztendlich hat Brecht es wohl seinem großen Ansehen als Stückeschreiber zu verdanken, dass er sich trotz des Widerstands mit seiner Theorie gleichsam durchsetzen konnte.³⁹

Als Bertolt Brecht im Jahre 1939 „Über experimentelles Theater“⁴⁰ schreibt, setzt er sich mit den beiden Begriffen der *Einfühlung* und der *Verfremdung* auseinander. In seinen Augen ist die Einfühlung des Zuschauers in die dargestellten Emotionen und in das Verhalten der Figuren zum einen unmöglich und zum anderen erfüllt die Einfühlung auch nicht den Zweck, den sich Brecht erwünscht, nämlich die kritische Haltung zur Figur. Der Zuschauer konnte nur das sehen, was der „Held“ sah, in den er sich einfühlte und so waren „die Wahrnehmungen, Gefühle und Erkenntnisse des Zuschauers (...) denjenigen der auf der Bühne handelnden Personen gleichgeschaltet“⁴¹. Das diene der unterhaltenden Funktion des Theaters, aber nicht der lehrenden Funktion. Wer ins Theater geht, solle nicht nur das Schauspiel an sich mit seiner affektvollen Darbietung und die schönen Kostüme und die Kulisse betrachten, sondern gleichermaßen in Erfahrung bringen, was er selbst für sein eigenes Leben aus der dargestellten Geschichte lernen kann, um so einen gesellschaftlichen Beitrag zu leisten. Um das zu erreichen, führt Brecht die Verfremdung als künstlerisches Mittel ein. „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“⁴² Der Zuschauer soll also überrascht werden, um so über das Gesehene nachzudenken. Ziel dieses Nachdenkens ist dann, „daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht“⁴³.

Dreizehn Jahre später konkretisiert Brecht seine Vorstellungen von modernem Schauspiel in seiner „Kurze(n) Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die

38 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 391

39 Vgl. Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 391

40 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 410ff

41 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 410f

42 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 412

43 ebenda

einen Verfremdungseffekt hervorbringt“⁴⁴. Das Publikum solle nicht weiter der Illusion hingegeben werden, „es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei“⁴⁵, sondern durch bestimmte Verfremdungseffekte soll der Zuschauer in Staunen versetzt werden. Dennoch müsse nicht vollständig auf das Mittel der Einfühlung verzichtet werden. Der Schauspieler soll es aber nur so weit einsetzen, wie es auch von Nicht-Schauspielern eingesetzt wird: Es bleibt bei der reinen Nachahmung von Stimmen, Gangarten, Gesten usw.

Brecht beschreibt aber nicht nur das Spiel auf der Bühne, sondern auch die Rollenarbeit soll verfremdet werden, d.h. die Verfremdung und somit auch die lehrende Funktion findet nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Spielern selbst statt. Und das beginnt bereits beim Textlesen: „Der Schauspieler soll seine Rolle in der Haltung des Staunenden und Widersprechenden lesen.“⁴⁶ Er soll seine Rolle hinterfragen und ihr Verhalten nicht als von der Natur gegeben betrachten, sondern kritisch mit ihr sein. Es besteht demnach eine Gemeinsamkeit zwischen der Theorie von Brecht und der Theorie von Stanislawski bzw. Strasberg: In beiden Ansätzen solle der Schauspieler zuerst seine Rolle begreifen und sich mit dem Charakter seiner Figur stark auseinandersetzen, aber beim sogenannten „Stanislawski-System“ eben unkritisch und bei Brecht kritisch. Die beiden Ansätze unterscheiden sich vor allem in der Art und Weise der Verkörperung und der Darstellung der Figur und nicht so sehr in der Herangehensweise an die Rolle, mit Ausnahme der eben angesprochenen Distanz des Schauspielers zur Rolle. Zur verfremdeten Darstellung nennt Brecht drei Möglichkeiten, wie diese erreicht werden kann: 1. Die Überführung in die dritte Person, sodass die „richtige distanzierte Haltung“ eingenommen werden könne. 2. Die Überführung in die Vergangenheit, um so zum einen die Vergänglichkeit der Geschichte und mit ihr der Figuren deutlich zu machen und zum anderen den eigenen Text zu verfremden, indem man auf ihn zurücksieht und 3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren, damit wiederum dem Zuschauer die Illusion einer wahrhaftigen Geschichte genommen

44 Vgl. Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 413ff

45 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 414

46 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 415

wird.⁴⁷ Durch diese Verfahren werden sowohl die Proben, als auch später die Aufführungen verfremdet und die Spieler in einen engen Kontakt zum Publikum gesetzt. Es wird also nicht auf eine Weise inszeniert, dass man meinen könnte, das Publikum wäre gar nicht anwesend, sondern es wird *mit* dem Publikum gespielt.

Als letzte, aber dennoch sehr wichtige Technik, die Brecht vorschlägt, sei die *Historisierung* von Handlungen und Figuren genannt. Damit meint er, dass die Szenen in einer anderen, früheren Epoche spielen sollen, weil man – wie aus der allgemeinen Wissenschaft bekannt und für Brecht in die Kunst durchaus übertragbar – in der jetzigen Epoche immer aus der früheren Zeit gelernt hat und Einstellungen der damaligen Menschen grundsätzlich in Frage stellen darf. Brecht sagt dazu: „Vorgänge und Personen des Alltages, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen.“⁴⁸

Bei der Auseinandersetzung mit den beiden unterschiedlichen, zum großen Teil sogar gegensätzlichen Ansätzen von Stanislawski bzw. Strasberg und Brecht, zu dessen Theorieansatz auch der russische Schauspieler und Theaterlehrer Wsewolod E. Meyerhold und der deutsche Regisseur und Schauspiellehrer Erwin Piscator als weitere Vertreter gezählt werden können, fällt auf, dass sich die eine Theorie in erster Linie mit dem Schauspieler und seiner Rolle beschäftigt (Stanislawski, Strasberg) und sich die andere Theorie vor allem mit dem Zuschauer und seiner Beziehung zum Schauspieler auseinandersetzt.

4.3 Weitere Schauspieltheorien

In diesem Kapitel möchte ich einige weitere Schauspieltheoretiker/innen in einem kleineren Umfang erläutern und sie daraufhin prüfen, inwiefern sie eine Antwort darauf geben können, was gutes Schauspiel sei.

47 Vgl. Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 416

48 Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, S. 418

Stella Adler (1901 – 1992)

Ich beginne mit einer der bedeutendsten Schauspiellehrerinnen der amerikanischen Geschichte, da sie in ihren theoretischen Ansätzen Bezug zu ihrem persönlichen Lehrer Konstantin Stanislawski und als Verfechterin Bezug zu Strasbergs Abwandlungen nimmt. Zudem sind sehr viele amerikanische Filme durch ihre Lehre beeinflusst worden, was mitunter dazu geführt hat, dass der amerikanische Filmmarkt der wohl wichtigste der Welt ist. Auf das letzte Jahrhundert rückblickend stand Adler zwischen dem russischen und dem amerikanischen Schauspiellehrer. Die zentrale Aufgabe für einen Schauspieler sei eben nicht die früher erlebten Gefühle ins Gedächtnis zu rufen, wie Strasberg es vermittelt, sondern für sie bedeutete Schauspielen Handeln.⁴⁹ Handlungen erregen die Gefühle nicht nur beim Spieler selbst, sondern auch beim Zuschauer und darum gehe es letztendlich.⁵⁰ Ihrer Auffassung nach gehe es vielmehr um das Handeln eines Schauspielers und weniger um seine Emotionen. Und mit dieser Aussage steht sie in Einklang mit Stanislawski, der in seinem Werk sagt: „Auf der Bühne darf man nicht ‚allgemein‘ handeln, um des Handelns willen, sondern das Handeln muß *begründet, zweckmäßig und produktiv* sein.“⁵¹

Jedoch sieht Adler keinen Grund dazu, Stanislawskis Werk zu lesen. Er komme aus einer anderen Zeit und aus einer anderen Kultur und man würde ihn ja doch nicht richtig verstehen. Daher muss jeder angehende Schauspieler seine eigene Methode finden, wie er an eine Rolle herangeht.

Johann Wolfgang v. Goethe (1749 – 1832)

Auch der berühmte deutsche Dichter Goethe hat sich zu seiner Zeit mit dem Theater beschäftigt und leitete von 1791 bis 1817 das Weimarer Hoftheater. Seine Auffassung war die, dass Theater eine eigene Wirklichkeit schaffen sollte⁵², um sich als Kunstwerk zu etablieren. Das Schauspiel solle keine Nachahmung der Natur sein, sondern in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen vereinigen⁵³. Durch den Ansatz des Idealismus und eben nicht des Naturalismus, kann Goethes Theorie zu gewissen Teilen der

49 Vgl. Adler, Stella: Die Schule der Schauspielkunst. Berlin: Henschel Verlag, 2005, S. 10

50 ebenda

51 Stegemann, Bernd: Stanislawski Reader. Leipzig: Henschel Verlag, 2011, S. 36

52 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Stuttgart: UTB Verlag, S. 146

53 Vgl. von Goethe, Johann Wolfgang: Regeln für Schauspieler. In: Goethes Werke. Weimar, 1901

modernerer Theorie von Bertolt Brecht zugeordnet werden. In Bezug auf die Beziehung zwischen dem Schauspieler und dem Publikum, „lehnte Goethe eine imaginäre vierte Wand ab“⁵⁴.

Franciscus Lang (1654 – 1725)

Der Jesuitenpater war Professor für Rhetorik und Poetik. Er gehört zu den Vertretern, die das Schauspiel als eine Kunst der Nachahmung der Natur betrachten, deren Gestik und Körperlichkeit aber noch durch die Kunst verfeinert und zur Eleganz ausgebildet werden müsse⁵⁵. In seiner „Abhandlung über die Schauspielkunst“ beschreibt er bis ins kleinste Detail, wie sich ein Schauspieler auf der Bühne in welchen Situationen zu bewegen habe.

Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778)

Der französische Journalist Sainte-Albine forderte im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Franciscus Lang „die Nachahmung der sinnlich wahrnehmbaren Umwelt“⁵⁶. Zudem sollten Figuren mit individueller Persönlichkeit dargestellt werden, und keine, die – gleich einem Muster – in immer gleichen Situationen dieselben Emotionen zeigen.

Zusammenfassung

Es macht Sinn, sich als angehender Schauspieler mit den unterschiedlichen Theorieansätzen auseinanderzusetzen, wie es ja auch während der Ausbildung gerne praktiziert wird. Jedoch erscheint mir der Beruf des Schauspielers zu praktisch und zu individuell, als dass es ratsam wäre, sein Leben lang nach einer Methodik zu spielen. In meinen Gesprächen mit ausgebildeten Schauspielerinnen und Schauspielern hat sich sehr schnell abgezeichnet, dass keiner das Ziel hat, eine bestimmte Herangehensweise darzustellen, sondern die Theorien grundsätzlich vermischt und zudem nicht bewusst – mit Ausnahme der Ausbildungsphase – eingesetzt werden.

54 <http://www.schauspiel-in-deutschland.de/html/historie.schtheorien.goethe.htm>. 23.06.2012

55 Lang, Franz: Dissertatio de actione scenica. München, 1727. Nachdruck und Übersetzung: Alexander Rudin (Hrsg.): Abhandlung über die Schauspielkunst. Bern/München, 1975.

56 Vgl. Roselt, Jens: Seelen mit Methode - Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater. Berlin, 2005, S. 97

5 Argumente für eine Schauspielausbildung

Ziel dieses Kapitels ist, eine Antwort auf die Frage zu geben, warum eine Ausbildung für einen doch sehr künstlerischen und zudem talentabhängigen Beruf wie den des Schauspielers Voraussetzung dafür ist, diesen Beruf auszuüben. Zum anderen möchte ich in diesem Kapitel damit beginnen, ausgebildete Schauspielerinnen und Schauspieler zu zitieren und einen Vergleich zu den Aussagen von unausgebildeten Darstellern in Bezug auf die Rollenarbeit aufzustellen.

Grundsätzlich ist die Berufsbezeichnung „Schauspieler/in“ in der Bundesrepublik Deutschland nicht geschützt⁵⁷ und so kann sich jeder – auch ohne Ausbildung – als Schauspieler bezeichnen und arbeiten. Ausnahme ist hierbei aber die Bezeichnung „Diplom-Schauspieler“, die wiederum geschützt ist. Diese Tatsache und die Tatsache, dass Talent bei diesem Beruf eine große bis sehr große Rolle spielt (Vgl. Kapitel 6 „Talent und Handwerk eines Schauspielers“). Insofern liegt die Frage nahe, warum eine Ausbildung dennoch absolviert werden sollte. Zwei Faktoren sind in der Ausübung dieses Berufs ganz entscheidend: Zum einen ist Talent, also eine gewisse Eignung zum Schauspielen, Voraussetzung, zum anderen wird man ohne das nötige Handwerk nicht über viele Jahre hinweg als Schauspieler erfolgreich sein. Der deutsche Schauspieler und Theaterleiter Eduard Devrient, der im 19. Jahrhundert lebte, fordert in seinem Werk „Über Theaterschule“ eine Ausbildungsmöglichkeit für alle Schauspieler⁵⁸. Vor mehr als einhundert Jahren war man also schon der Ansicht, dass sich der Beruf des Schauspielers diesbezüglich nicht von einem Arzt oder einer Grundschullehrerin unterscheidet: Wer einen Beruf ausüben möchte, muss ausgebildet werden, sonst fehlen entscheidende Grundlagen. Diese Tatsache scheint bei einem künstlerischen Beruf nicht immer eindeutig, da es viele Beispiele gibt, die „eine andere Sprache sprechen“. Aber was sind denn nun die Argumente für eine Ausbildung?

„Gerade in Bezug auf die Entwicklung des Körperbewusstseins, Anspannung, Entspannung, Beweglichkeit, hat die Ausbildung sehr viel gebracht. Auch, wie gestalte ich meine Figur mit meinem Körper?“

(Jonas Riemer, 31, seit Beginn der Spielzeit 2008/2009 festes Ensemblemitglied des Badischen Staatstheaters Karlsruhe)

⁵⁷ <http://www.ausbildung-schauspieler.de/kosten-der-ausbildung>. 25.06.2012

⁵⁸ Vgl. Ebert, Gerhard; Penka, Rudolf: Schauspielen. Berlin: Henschel Verlag, 1998, S. 16

Der Körper gehört zu den wichtigsten Werkzeugen eines Schauspielers. Die meisten der Improvisationsübungen, die in einer Schultheatergruppe genauso verwendet werden, wie bei den Proben in einem großen Schauspielhaus, sind auf die körperlichen Fertigkeiten angelegt. Ein Körperbewusstsein, wie es vor allem im Bereich des Theaters verlangt wird, ist nicht von Natur aus vorhanden, sondern muss antrainiert werden und das stellt einen Schwerpunkt in der Schauspielausbildung dar.

„Nicht umsonst gibt es am Theater wahnsinnig wenige Leute, die keine Ausbildung haben.“

(Jonas Riemer)

Der Aspekt der körperlichen Präsenz im Sinne der Wahrnehmung – nicht nur der eigenen Figur – sondern zusätzlich die Wahrnehmung des Raumes, den man auszufüllen hat, spielt bei der Arbeit auf der Bühne eine größere Rolle als bei der Arbeit vor der Kamera. Das erklärt auch, warum eine Ausbildung für einen Theaterschauspieler unbedingt Voraussetzung ist und bei Film- oder Fernsehrollen vielmehr typenabhängig besetzt wird.

„Die Arbeit vor der Kamera bedient mehr die Psychologie und die Arbeit auf der Bühne bedient mehr den Körper.“

(Tatjana Kästel, 30, seit Dezember 2011 im Hauptcast der Vorabendserie ‚Verbotene Liebe‘)

Ein weiteres Argument für eine Ausbildung ist der gezielte Einsatz von Techniken und künstlerischen Mitteln, d.h. die Unterscheidungsmerkmale zwischen einem ausgebildeten und einem unausgebildeten Schauspieler beginnen nicht erst beim Auftritt, sondern bereits bei der Rollenarbeit.

„Ich muss in der Lage sein, Techniken anzuwenden, um verschiedene Rollen spielen zu können.“

(Jonas Riemer)

Kein Schauspieler möchte sein ganzes Leben lang nur eine bestimmte Art von Charakter verkörpern. Er möchte sich ausprobieren. Aber wer die Techniken und die Art und Weise, wie man sie anwendet, nicht gelernt hat, hat große Schwierigkeiten, sich im Charakter unterscheidende Rollen so zu erarbeiten, dass er sie glaubhaft spielen kann. Wer also Talent, aber kein Handwerk besitzt, wird in seinem Leben vielleicht eine Rolle

glaubwürdig spielen, aber es wird mit großer Wahrscheinlichkeit bei dieser einen Rolle bleiben. Das erklärt das Phänomen eines talentierten Schauspielers, der einmal, beispielsweise mit einem Kinofilm, großen Erfolg hatte, aber anschließend nie wieder an seine Leistung anknüpfen konnte.

„Tendenziell kann man sagen, dass man letztendlich an einer klassischen Schauspielschule, die für Theater ausbildet, vor allen Dingen lernt, analytisch mit einer Rolle umzugehen.“

(Lars Löllmann, 38, 2008 – 2009 im Hauptcast der Vorabendserie ‚Anna und die Liebe‘)

Wer ausgebildet ist, versteht es, eine Figur sehr exakt und realistisch zu untersuchen, um sie dann auch sehr exakt und realistisch darstellen zu können. Dazu gehören auch Kenntnisse aus der Psychologie. Ein ausgebildeter Schauspieler analysiert seine Figur und geht dabei von der eigenen Persönlichkeit aus und ein unausgebildeter Schauspieler bedient sich seiner Beobachtungsgabe und spielt die Figur so, wie sie den entsprechenden Personen aus dem realen Leben, denen diese Figur gleicht, entspricht. Auf diese Art eignet er sich bestimmte Verhaltensmuster und häufig Klischees an und dadurch besteht eine erhöhte Gefahr, die Figur ein Stück weit lächerlich zu machen oder zumindest, sie übertrieben darzustellen.

Dennoch muss man auch in der Argumentation zur Schauspielausbildung zwischen Bühnen- und Kameraarbeit unterscheiden:

„Ich sehe da keine großen Unterschiede zwischen einer Schauspielerin ohne Ausbildung und einer mit Ausbildung. Auch Erfahrung kann dazu führen, erfolgreich zu sein. (...) „Wenn du dann da drehst, dann können das alle, sonst wären sie gar nicht da. Aber im Theater sehe ich schon Unterschiede.“

(Jana Thies, 39, Fernsehschauspielerin, z.B. ‚Die Familienanwältin‘, ‚Tatort‘, ‚SOKO‘,...)

„Vor der Kamera sind die Unterschiede zwischen einem ausgebildeten Schauspieler und einem unausgebildeten nicht so groß, da hängt sehr viel von der Praxiserfahrung ab.“

(Lars Löllmann)

Die Erfahrung bezeichnet einen weiteren wichtigen Aspekt, wenn es um die Grundfrage geht, was gutes Schauspiel ist. Und wie die beiden Fernsehschauspieler Jana Thies und Lars Löllmann sagen, kann die Erfahrung eines Schauspielers sogar fehlendes Handwerk, zumindest teilweise, ersetzen. Wer seit zwanzig Jahren regelmäßig vor der

Kamera steht, weiß irgendwann, wie er eine ganzheitliche Rollenarbeit erreicht und dementsprechend auch, wie er seine Figur glaubhaft spielt und gerade dadurch, dass beim Schauspiel vor der Kamera in der Regel ein gewisser Typ und ein gewisses Aussehen gefragt sind, spielt auch in diesem Bereich die Ausbildung nicht dieselbe Rolle wie im Theater und man begegnet dort viel häufiger einem „schlechten Schauspieler“, der keine Ausbildung absolviert und sehr wenig oder keine Erfahrung, aber stattdessen ein für jene Rolle entsprechend gefragtes Äußeres hat.

„Vieles, was man an der Schauspielschule lernt, ist kontraproduktiv für die Kamera.“

(Lars Löllmann)

Wer nicht gerade an einer Schauspielschule studiert, die sich im Wesentlichen an dem Bereich Film und Fernsehen orientiert, sondern – wie die allermeisten Schulen in Deutschland – an der Bühnenarbeit, hat dem ersten Anschein nach, einen Nachteil: Eine sehr deutliche Artikulation, große Gesten und insgesamt eine Körperanspannung sind beim Spiel vor der Kamera eher hinderlich. Aber generell hat ein Schauspieler immer wieder neue Grenzen zu überschreiten und daher sind sogenannte „große Angebote“ oder überzogen wirkende Angebote, die der Schauspieler dem Regisseur macht, gefragt. Denn eine Geste „kleiner“ zu machen ist einfacher, als dem Zuschauer das Gefühl zu vermitteln, man traue sich nicht richtig. Aber das ist eigentlich genau der Grund, warum man gerne in andere Rollen schlüpft: Ich darf als Schauspieler Situationen erleben, die ich sonst nie erleben würde.

Letztendlich sammelt man auch während der Ausbildung praktische Erfahrungen, weil eine Schauspielausbildung sehr praxisorientiert ist und jeder Schüler bei Ausbildungsende einige Figuren in verschiedenen Inszenierungen erarbeitet hat. Nicht zuletzt lernt man sehr vieles über die eigene Person und das nicht nur auf den Körper, sondern auch auf das eigene Wesen, bezogen. Wie in früheren Kapiteln bereits beschrieben, ist das der insgesamt wichtigste Bestandteil einer *ganzheitlichen Rollenarbeit*, gerade in Bezug auf die *Theorie der Übersetzung*.

„Grundsätzlich ist es, glaube ich, eine Ausbildung, die jedem Menschen gut täte, weil sie auch so allumfassend ist.“

(Jana Thies)

„Ich würde jedem empfehlen, eine Ausbildung zu machen, weil man sich kennenlernt und seinen Körper und wie man den eigenen Körper beeinflussen kann.“

(Tatjana Kästel)

„Der Unterschied zwischen vor und nach der Ausbildung ist immens. Zu diesem Beruf gehört einfach eine Ausbildung.“

(Jonas Riemer)

6 Talent und Handwerk eines Schauspielers

Wer eine Antwort auf die Frage „Woran erkennt man einen guten Schauspieler?“ sucht, muss in Verbindung mit dem vorherigen Kapitel über die Schauspielerausbildung den Aspekt des Talents dem Handwerk gegenüberstellen und eine Antwort darauf geben, warum Talent alleine nicht ausreicht. Zuerst stellt sich die Frage, was Talent im eigentlichen Sinne bedeutet. Diesen Begriff treffend zu definieren, gestaltet sich sehr schwierig und so ergibt sich eine etwaige Definition aus der Zusammensetzung von Fragen, die man sich stellt – gerade, wenn man in der Funktion eines bewertenden Beobachters tätig ist, beispielsweise bei einem Casting oder einer Aufnahmeprüfung – und bestimmter Voraussetzungen.

Im Wesentlichen geht es bei einem Eignungstest darum, dieses Talent, sofern es vorhanden ist, zu entdecken, um damit dann anschließend während des Schauspielstudiums arbeiten zu können. Wie spielt der Bewerber die vorgegebene Rolle? Welche körperlichen Fähigkeiten bringt er mit? Welche sprachlichen Schwächen sind vorhanden und müssten beseitigt werden? Wie glaubhaft ist sein Spiel bereits vor der Ausbildung?⁵⁹

Ich habe bei meinen Gesprächen mit professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern gefragt, welche Voraussetzungen jemand erfüllen sollte, der als die Schauspielkunst beruflich ausüben möchte und dabei wurde folgendermaßen geantwortet:

Der Theaterschauspieler Jonas Riemer hat zum einen von Mut gesprochen, also von der Möglichkeit, persönliche Schamgrenzen zu überwinden, da man als Schauspieler regelmäßig in Situationen gerät, die einem sehr fremd sind. Zum anderen ist eine gute körperliche Verfassung Bedingung und der Wunsch nach gemeinsamer Kreativität, d.h. das Entwickeln von Ideen für die Inszenierung mithilfe der eigenen Fantasie, die einem großen, gemeinsamen Projekt zugeführt wird.

Die Darstellerin aus ‚Verbotene Liebe‘ Tatjana Kästel wendet ein, dass in ihrem Arbeitsbereich gar nicht mehr so sehr die Wandelbarkeit, sondern eine Originalität gefordert wird; etwas, das sonst niemand hat und dann bei nahezu jeder dargestellten Figur eingesetzt wird. Das kann eine Eigenschaft sein. Das kann aber auch ein äußeres Merkmal sein. Kästel nennt zudem die unbedingte Leidenschaft für diesen Beruf, damit

59 Vgl. Ebert, Gerhard; Penka, Rudolf: Schauspielen. Berlin: Henschel Verlag, 1998, S. 49ff

eine weitere Voraussetzung, nämlich das Durchhaltevermögen, genauso erfüllt werden kann.

Lars Löllmann bezeichnet die drei Begriffe Authentizität, Emotionalität und Flexibilität als die wichtigsten Grundbausteine. Wer schon im Alltag Schwierigkeiten damit hat, sein eigenes Wesen nach außen zu tragen und authentisch aufzutreten, wird es bei der Arbeit auf der Bühne oder vor der Kamera sehr schwer haben. Gerade die Kamera reagiert sehr empfindlich auf eine authentische Darstellungs- und Spielweise. Ein Schauspieler muss flexibel sein, weil er von so vielen Faktoren abhängig ist und in der Regel nicht alleine entscheiden kann. Er hat sich den gegebenen Umständen anzupassen und muss oftmals im Sinne der gemeinsamen Arbeit zurückstecken.

Die wichtigste Voraussetzung für einen Schauspieler ist aber wohl das grundsätzliche Interesse an Menschen und den Geschichten und die Offenheit gegenüber den Charakteren, die man darstellt.

„Talent hat vielleicht damit zu tun, große Lust auf das Spielen zu haben oder die Bereitschaft, zu schauspielern, aber es ist generell schwierig, zu sagen, was Talent ist.

(...) Du nimmst dir nur die Zeit, wenn es dir auch Spaß macht.“

(Jana Thies)

Ein Schauspieler braucht Beides: Talent und Handwerk. Wer ein begabter Schauspieler ist, aber „nichts aus seinem Talent macht“, wird sich früher oder später nicht weiterentwickeln können. Entweder er hat eine mehrjährige Ausbildung abgeschlossen oder er besucht regelmäßig Kurse, um seine schauspielerischen Fähigkeiten zu erweitern, kurzum: er besitzt nicht nur eine Eignung für diesen Beruf, sondern er beherrscht ebenso das Handwerk. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass das Handwerk eine wichtigere Funktion als das Talent einnimmt.

„Ich würde sagen, es sind 30 Prozent Talent und 70 Prozent Handwerk.“

(Jonas Riemer)

Und wer als Schauspieler arbeiten will, muss sich dessen bewusst sein.

„Talent kann dich schnell erfolgreich machen und Handwerk bewahrt den Erfolg.“

(Lars Löllmann)

7 Die Einflussfaktoren

7.1 Der Einflussfaktor ‚Zeit‘

Die Zeit ist in jedem Beruf ein wichtiger Faktor. Ich würde mich sogar so weit aus dem Fenster lehnen, dass ich sage, die Zeit ist der wichtigste Faktor in jedem Beruf. Ob ich Einzelhandelskaufmann oder Feuerwehrmann bin oder ob ich als Dachdecker arbeite, meine Tätigkeit ist immer von der Zeit abhängig. Wer mehr Zeit für seine Aufgaben hat, kann sie gewissenhafter und gründlicher ausführen. Er hat weniger Zeitdruck und ist in der Lage, mehr auf Details zu achten. Wer weniger Zeitdruck hat, ist weniger gestresst und das führt wiederum zu einer positiven Arbeitseinstellung und somit auch zu einem besseren Ergebnis. Auf den Beruf des Schauspielers bezogen bedeutet das im Umkehrschluss ein glaubwürdiges Spiel.

Zeit ist aber ein Luxusgut. Kaum jemand behauptet, er habe genug Zeit. Das bedeutet zum einen, dass der richtige Umgang mit der zur Verfügung stehenden Zeit eine wichtige Gabe ist, die nicht jeder besitzt, aber erlernt werden kann und zum anderen, dass derjenige ein „besserer“ Schauspieler wäre, der entweder die Gabe der richtigen Einteilung oder einfach mehr Zeit hat. Bei der Betrachtung des Zeitfaktors im Theater, im Kino und beim Fernsehen stellt man unterschiedliche Regelungen fest, wobei die Regelungen weniger festgelegt, als vielmehr durch äußere Einflüsse unabdingbare Abhängigkeiten sind. In Zahlen ausgedrückt bedeutet das für eine Theaterproduktion, dass sie – in aller Regel – innerhalb von sechs bis acht Wochen erprobt werden muss, bis sie dann mehrmals aufgeführt wird. Darüber hinaus benötigt der Schauspieler Zeit, um sich auf die Proben, die ja dann schon mit den anderen Spielern und dem Regisseur gemeinsam stattfinden, vorzubereiten.

„In der Regel haben wir ein oder zwei Wochen Zeit, uns auf die Proben vorzubereiten, aber eigentlich bräuchten wir einen Monat.“

(Jonas Riemer)

Man möchte ja bei der ersten Probe bereits wissen, in welche Richtung das Ganze gehen soll und hat bei den Proben nicht mehr die Zeit, sich der eigenen Figur anzuvertrauen. Die Proben haben die Funktion der Szenenanalyse (Vgl. Kapitel 2 „Zum Begriff Rollenarbeit“) und diese setzt die Rollenanalyse voraus. Insofern muss die Rollenanalyse in dem Zeitraum zwischen der Bekanntgabe der Rolle und der ersten Probe vom Schauspieler selbstständig erarbeitet werden und das ist mit ein bis zwei Wochen sehr

knapp bemessen. Natürlich wird während der Phase der Szenenanalyse auch immer die eigene Figur weiterentwickelt, dennoch liegt der Schwerpunkt in den Probenwochen auf der Inszenierung des Regisseurs und auf dem Wechselspiel zwischen dem gesamten Ensemble.

Außerdem ist ein Theaterschauspieler im Normalfall an mehreren Stücken gleichzeitig tätig, sodass er parallel zueinander mehrere Rollen spielt, was eine weitere Herausforderung ist. Wer dagegen im Bereich Film oder Fernsehen arbeitet, hat nur eine Rolle zu erarbeiten und kann sich voll und ganz auf die eine Produktion konzentrieren.

Die Produktion eines Kinofilms dauert mehrere Monate, wobei sich die reine Drehzeit auch auf ein paar Wochen beschränkt. Die Grundregel dabei lautet: An einem Drehtag sollte so viel gedreht werden, dass eine bis drei Minuten des Materials von einem Drehtag für den fertigen Film verwendet werden können. Bei einem 90-minütigen Film wären das also zwischen dreißig und neunzig Drehtagen. Die Arbeit vor der Kamera, d.h. bei Kinofilm- und Fernsehproduktionen gleichermaßen, unterscheidet sich in der Arbeitsweise und speziell in Bezug auf den Zeitfaktor vor allen Dingen darin: Es gibt keine Proben!

Die vollständige Rollenarbeit und das schließt die Rollen- und die Szenenanalyse mit ein, muss vom Schauspieler selbstständig erarbeitet werden. Der Dreh vor Ort hat dann die gleiche Funktion wie der Auftritt beim Theater.

„Vorbereitung ist alles, weil vor Ort...die haben alle keine Zeit, mit dir zu arbeiten.“

(Jana Thies)

Alles, was vor der Kamera gespielt wird, gehört – potenziell – bereits zum fertigen Film. Daher hat auch ein Film- oder Fernsehregisseur ganz andere Aufgaben als beim Theater, gerade in Bezug auf die Arbeit mit den Schauspielern am Set. Während sich der Regisseur am Theater wochenlang intensiv um sein Schauspielensemble kümmern kann und mit ihnen gemeinsam das Stück erarbeitet, muss der Filmregisseur vielmehr die technischen Aspekte, die zu einem Film gehören, im Auge behalten. Etwas überspitzt könnte man sagen, beim Theater steht die Geschichte und mit ihr die Figuren im Vordergrund und beim Film die komplette Produktion mit sämtlichen Teilen, die dazu gehören, z.B. die Kameraführung, der Schnitt, die Effekte, der Sound, die Musik und natürlich auch das Schauspiel.

Daher steht auch nicht der Schauspieler im Zentrum des Geschehens, sondern er ist ein gleichwertiges Teammitglied, dessen Tätigkeit in keiner Weise über der Tätigkeit

eines anderen Teammitglieds steht. Ein Schauspieler, der zu einem Set kommt, muss sich dieser Arbeitsweise und auch den zeitlichen Gegebenheiten bewusst sein.

„[Und] wenn du dann schon so drei Versuche hast, bei denen es nicht geklappt hat, ist es ja schon ganz schlimm.“

(Jana Thies)

Noch weniger Zeit als bei einer Theater- oder Kinoproduktion hat ein Darsteller bei einer Fernsehserie, die täglich ausgestrahlt wird, eine sogenannte ‚Daily Soap‘. Bei einer ‚Daily Soap‘ gilt allgemein die Regel: An nur einem einzigen Drehtag muss eine komplette Folge „im Kasten sein“. Dieser enorme Zeitdruck führt beispielweise dazu, dass eine abgedrehte Szene in vielen Fällen schon dann verwendet wird, wenn sich keiner der Darsteller versprochen hat, dessen unbeachtet, ob der Darsteller mit seiner Leistung zufrieden war oder nicht.

„Meistens ist der Schauspieler im Vergleich zum Theater doch nur ein Rad im Getriebe und hat aber da dann auch die Freiheit, (...) sich selber zu positionieren.“

(Lars Löllmann)

Ein Schauspieler beim Fernsehen arbeitet selbstständiger. Nicht nur in der Phase der Rollenarbeit, sondern auch am Set. Indem die Proben und im weiteren Sinne auch die intensive Zusammenarbeit mit dem Regisseur wegfallen, bestimmt er vielmehr die Art und Weise seiner eigenen Interpretation und Darstellung der Figur mit. So stellt sich diese Freiheit, die der Darsteller bei einer Serie genießt, als Vorteil und der enorme Zeitdruck als Nachteil heraus.

Die spannende Frage ist nun, wie sich dieser Zeitdruck auf die Leistung niederschlägt. Spielt jeder schlechter, der weniger Zeit hat? Nein, das wäre zu einsilbig. Nach dieser Theorie müssten die Bühnendarsteller die besten Schauspieler der Welt sein. Um diese Frage beantworten zu können, muss man zuerst zwischen den medialen Plattformen mit ihren verschiedenen Rahmenbedingungen unterscheiden und sie separat auf diese Fragestellung hin untersuchen.

7.2 Der Einflussfaktor ‚Zuschauer‘

Dem Zuschauer allgemein kommt – gerade auch in Bezug auf die Definition von Eric Bentley (Vgl. Kapitel 4.1 „Schauspieltheorie nach Stanislawski und Strasberg“) – eine entscheidende Funktion zu. Der Zuschauer ist es am Ende auch, der – bewusst oder

unbewusst – über das Gesehene urteilt. Ob Experte oder Fernsehzuschauer ohne Hintergrundwissen, derjenige, der sich das Ergebnis, ein Theaterstück, einen Film oder eine Serie, ansieht, entscheidet durch seine Reaktion automatisch mit, wie die Produktion und damit auch das Schauspiel bewertet wird. Der Zuschauer hat diesbezüglich eine oft unterschätzte Macht.

Im Theater ist das Publikum bei einer Aufführung anwesend. Das bedeutet, dass die Reaktion, wie auch immer sie aussehen mag, von den Spielern unmittelbar aufgenommen wird und vor allem das weitere Spiel beeinflusst. Der Theaterschauspieler passt sein Spiel so an, dass er das Publikum, das an einem Abend da ist, angesprochen wird. Jedes Publikum hat seine eigenen Launen und seine eigenen Reaktionen. Das eine Publikum lacht an einer Stelle, ein anderes Publikum nicht. Und Premierzuschauer verhalten sich in der Regel viel emotionaler, wodurch eine Theaterpremiere, auch durch das Publikum, immer eine gesonderte Rolle einnimmt.

„Die Reaktion des Publikums entscheidet teilweise über das Spiel, man entwickelt sich selbst und damit auch die Rolle immer weiter, aber das ist kein linearer Prozess.“

(Jonas Riemer)

Der Bühnendarsteller schließt den Zuschauer in seine Arbeit insgesamt mit ein. Er wird durch die Reaktion beeinflusst und er hat ganz unterschiedliche Zuschauergruppen vor sich. Außerdem wird die eigene Figur immer weiterentwickelt. Es gibt ja nicht nur eine, sondern viele Aufführungen und jede Aufführung wird von mehreren Faktoren beeinflusst. Da sind zum einen die Spieler, die ihre persönliche Befindlichkeit des jeweiligen Tages mit auf die Bühne nehmen und sich zudem gegenseitig in der Art und Weise beeinflussen. Das bereits angesprochene Publikum beeinflusst wiederum durch seine eigenen Merkmale (Ist die Vorstellung ausverkauft oder sitzen da nur zwölf Personen? Besteht es an einem Abend vielleicht nur aus Schulklassen, die mehr oder weniger unfreiwillig gekommen sind? Welches Vorwissen hat das Publikum?) und die Reaktionen. Aber die Kritik zur Inszenierung, die am Folgetag in der Zeitung zu lesen ist, wurde von einer Person geschrieben, die mit ihrer persönlichen Laune und ihrem eigenen Vorwissen lediglich die eine Vorstellung besucht hat und daraus Schlüsse zieht, wie die Inszenierung zu bewerten ist. Aus dieser einzelnen Kritik entsteht dann häufig eine allgemeine Meinung darüber, ob man sie auf jeden Fall gesehen haben sollte oder eben nicht?!

„So sehr wir versuchen, den Alltag abzulegen, sind wir natürlich immer geprägt von der eigenen persönlichen Situation und der Laune.“

(Jonas Riemer)

Ganz anders geht es da dem Darsteller vor der Kamera. Es sind keine Zuschauer anwesend, sondern werden „durch die Kameralinse ersetzt“. Er spielt keinen realen Menschen an, sondern ein technisches Hilfsmittel, welches seine eigenen Vor- und Nachteile hat. Während beim Theater, bedingt durch den großen Raum, die eine oder andere Regung gerne mal übersehen wird, nimmt die Kamera jedes Detail auf. Daher muss alles *kleiner*, man sagt auch oft *natürlicher* gespielt werden.

„Auf der Bühne verschiedenste Charaktere zu spielen ist wesentlich leichter als vor der Kamera, weil man das Mittel der Überhöhung hat.“

(Lars Löllmann)

Es ist also fraglich, inwiefern sich der Kino- oder Fernsehschauspieler überhaupt Gedanken zum Zuschauer macht und wenn ja, was er dann an seinem Spiel verändern würde, da er ja nicht die unmittelbare Zuschauerreaktion zur Verfügung stehen hat.

Generell erfüllt das Theater eine ganz andere Funktion als das Medium Film oder das Medium Fernsehen mit seinen Fernsehfilmen oder Serien. Während eine Theaterproduktion in erster Linie eine lehrende Funktion hat, hat ein Film oder eine Serie vielmehr eine unterhaltende Funktion und das führt dazu, dass sich das Theaterpublikum allgemein vom Kinopublikum und vom Fernsehpublikum unterscheiden. Nur wenige Zuschauer interessieren sich für Theater, Kino und Fernsehen gleichermaßen und sind daher gar nicht in der Lage, einen brauchbaren Vergleich zwischen den unterschiedlichen Arten von Schauspiel zu ziehen.

Und wie bereits beschrieben, hat der Zuschauer nicht den Einblick in die Arbeit, die er für eine objektive Bewertung aber benötigt. Er sieht nur das Ergebnis wochen- oder monatelanger intensiver Arbeit.

„Ich finde öffentliche Proben super, weil der Zuschauer nicht nur am Ergebnis, sondern auch an der Entwicklung teilhaben kann.“

(Jonas Riemer)

7.3 Der Einflussfaktor ‚Regisseur‘

„Dass Schauspieler und Regisseur wirklich gemeinsam an einem Strang ziehen, ist ein sehr seltener Glücksfall.“

(Jonas Riemer)

Sowohl der Theater- als auch der Film- und Fernsehschauspieler steht in Abhängigkeit zu seinem Regisseur. Doch diese gegenseitige Abhängigkeit ist beim Theater noch viel größer, da während der gemeinsamen Probenphase sehr intensiv zusammengearbeitet und auch die Rollen gemeinsam erarbeitet werden. Das hat zur Folge, dass Theaterregisseure eine völlig andere Funktion haben. Sie sind in erster Linie für die Schauspieler zuständig und verfolgen das gleiche Ziel: Eine Geschichte soll so inszeniert werden, dass sie für den Zuschauer lehrreich und anschaulich wird. Doch oftmals ist der Weg des Regisseurs zu diesem Ziel ein ganz anderer und unterscheidet sich so stark vom Weg des Schauspielers, dass es zu Konflikten kommen kann, die zwar nicht unbedingt der zwischenmenschlichen, aber oft der künstlerischen Arbeit schaden.

„Ich habe wenige Regisseure getroffen, mit denen man sich nicht nur menschlich verstanden hat, sondern, die auch eine ähnliche Vorstellung von Theater hatten.“

(Jonas Riemer)

Im Bereich des Film und Fernsehens zeigt sich eine andere Abhängigkeit und daher auch eine andere Zusammenarbeit und generell eine andere Funktion des Regisseurs. Er hat nämlich die Aufgabe, die gesamte Produktion als wichtigste Instanz zu betreuen und hat dementsprechend auch die Befugnis über den technischen Einsatz, der ohnehin eine sehr viel wichtigere Bedeutung hat, zu entscheiden. Insofern arbeiten in diesem Bereich häufig diejenigen Regisseure, die über ein großes technisches Wissen verfügen.

„Es gibt auch Regisseure, die sehr technisch denken und die auch wirklich anders denken als wir Schauspieler und immer diesen Film vor sich sehen, wie sie ihn schneiden – also wirklich Technikfreaks.“

(Tatjana Kästel)

Aus diesem Grund, aber in erster Linie des Zeitdrucks wegen, gibt es bei einer ‚Daily Soap‘ immer Coachs, die sich um die künstlerische Arbeit mit den Darstellern küm-

mern. Diese Coachs haben meistens den Hintergrund, dass sie selbst ausgebildete Schauspieler sind und ihre Erfahrungen an andere Schauspieler weitergeben wollen.

„Ein großer Nachteil bei einer ‚Daily Soap‘ ist der Faktor Zeit. Manchmal musste ich meinen Text morgens in der Bahn auf dem Weg zum Set lernen. Ein großer Vorteil sind die Coachs am Set.“

(Lars Löllmann)

Diese Schauspielcoachs sind zwar ausgebildet, aber in ‚Schauspiel‘ und nicht in ‚Regie‘ und die Tatsache, dass sie die Arbeit aus der Schauspielersicht und nicht aus der Sicht eines Regisseurs sehen, ist wohl „Fluch und Segen zugleich“.

„Problematisch wird es dann, wenn du einen Regisseur hast, der gerne mit den Schauspielern arbeitet, plus den Coach, weil es dann ganz schnell Verwirrung geben kann.“

(Tatjana Kästel)

Ein weiterer wesentlicher Unterschied ist die Anzahl von Regisseuren, mit denen der Schauspieler zusammenarbeitet. Beim Theater gibt es in der Regel einen, bei einem Kinofilm auch, aber bei einer täglichen Serie werden viele Regisseure eingesetzt. Der Darsteller muss sich immer wieder neu auf den Charakter und die Arbeitsweise einstellen und das benötigt Zeit – Zeit, die der Schauspieler aber nicht hat!

„Wenn der Regisseur mal was sagt, fühlt der Schauspieler sich in der Regel, als hätte er was falsch gemacht.“

(Jana Thies)

8 Unterscheidungsmerkmale zwischen der Arbeit auf der Bühne und vor der Kamera

Die Art und Weise des Spielens hängt grundlegend davon ab, ob ich mich auf der Bühne oder vor der Kamera befinde. Aber die Rollenarbeit bleibt weitgehend dieselbe, d.h. die Frage nach der zu spielenden Figur wird von einem Theaterschauspieler in derselben Weise beantwortet wie von einem Seriendarsteller, auch wenn sich einzelne Faktoren wie beispielsweise die Zeit oder die Abhängigkeit zum Regisseur voneinander abgrenzen. Es spielt in dieser Phase keine Rolle, ob ich meine Figur am Ende meiner Rollenarbeit auf einer Theaterbühne oder vor der Film- oder Fernsehkamera verkörpere. Doch die künstlerischen und die technischen Mittel, die mir jeweils zur Verfügung stehen, machen es letztendlich unmöglich, das Schauspiel im Theater mit dem Schauspiel im Kino oder im Fernsehen zu vergleichen. Das scheint im ersten Augenblick widersprüchlich zu sein, da ich in den ersten Kapiteln meiner Arbeit behauptet habe, Rollenarbeit sei die eigentliche Aufgabe eines Schauspielers und gleichzeitig auch die zeitintensivste, aber die Unterschiede, die von den anderen Faktoren herrühren, sind so gravierend, dass ein Vergleich zwischen den Schauspielern und auch den Produktionen insgesamt als nicht sinnvoll erachtet werden kann.

Theater, Kino und Fernsehen unterscheiden sich nicht nur in den Einflussfaktoren, sondern auch in der Spielweise und den Anforderungen, die an die Spieler gestellt werden.

„Die Arbeit vor der Kamera bedient mehr die Psychologie und die Arbeit auf der Bühne bedient mehr den Körper.“

(Tatjana Kästel)

Die Herangehensweise bei der Besetzung ist eine ganz andere: Am Theater gibt es ein festes Schauspielensemble, aus dem sich die Besetzung für eine Produktion ergibt. Es kann aber auch vorkommen, dass sogenannte Gastspieler eingesetzt werden. Beim Film oder bei einer Serie werden die Rollen ausgeschrieben und es finden Castings statt.

„Gerade beim Fernsehen gibt es viele Rollen, die nach Typ besetzt werden, sodass man gar nicht so viel Rolle spielen muss. Da reicht es eigentlich, wenn man von seinem Charakter schöpft.“

(Tatjana Kästel)

Grundsätzlich ist eine Besetzung immer von der Persönlichkeit und vom Wesen des Schauspielers abhängig. Aus diesem Grund gewinnt man oft den Eindruck, ein Schauspieler spiele immer wieder sehr ähnliche Rollen.

„Figuren, die näher am eigenen Charakter dran sind, sind einfacher zu spielen. So wird man meistens auch besetzt.“

(Jana Thies)

Die Tatsache, dass man häufig für Rollen besetzt wird, die dem eigenen Wesen näher sind, hängt auch mit dem Zeitdruck zusammen. Daher trifft man beim Fernsehen noch öfter auf diese Besetzungsweise.

Beim Vergleich der Macharten fallen die meisten und größten Unterschiede auf. Beim Theater werden in der Regel literarische und oftmals historische Werke als Vorlage verwendet, was selbstverständlich auch zu einer anderen Art der Rollenarbeit führt. Die Geschichten werden zwar in die heutige Zeit übertragen, trotzdem bestehen ein relativ großer Handlungsspielraum und Möglichkeiten der Interpretation. Eine ‚Daily Soap‘ dagegen erzählt Geschichten, die aus dem Leben gegriffen sind und bedient sich dabei immer wieder derselben Themen wie Liebe, Drama, Eifersucht, Intrigen usw.

Die Seriendarsteller sind in ihrer Spielweise je nach Produktion und Regisseur mehr oder weniger eingeschränkt.

„Ich muss sagen, dass man als Schauspieler nicht so den starken Einfluss hat. Es wird sehr viel auch von den Autoren und den Produzenten vorgegeben, wie sich die Figur entwickelt.“

(Tatjana Kästel)

„Klar, hat man seine Figur erarbeitet und sich ein Gedankengerüst gebaut, dennoch muss ein Schauspieler flexibel genug sein, auf die Angebote des Regisseurs einzugehen.“

(Jana Thies)

„(...) dass man da [in einer Serie] doch mehr Freiheiten hat, als ich dachte, weil man ja doch die ganze Zeit mit den Autoren weiterarbeitet.“

(Lars Löllmann)

Als letztes Unterscheidungsmerkmal in der Arbeitsweise sei die Kontinuität genannt, was sich vor allen Dingen auf den energetischen Aufbau einer Figur auswirkt. Die Sze-

nen eines Theaterstücks werden, sofern möglich, chronologisch geprobt, aber vor allem werden sie chronologisch aufgeführt. Das klingt im ersten Augenblick selbstverständlich, ist aber nicht mit der Abfolge eines Drehs zu vergleichen. Die Szenen werden so gedreht, dass der Drehplan möglichst sinnvoll für alle bei einem Dreh Beteiligten eingehalten werden kann und das hat zur Folge, dass Szenen völlig zusammenhanglos gedreht werden, die Schauspieler aber dennoch aus dem vollen Leistungspotenzial schöpfen müssen, um ein gutes Ergebnis zu erzielen.

9 „Gutes Schauspiel, schlechtes Schauspiel“

Bei meinen Gesprächen mit Schauspielerinnen und Schauspielern aus den unterschiedlichen Medien habe ich sie mit der folgenden Behauptung konfrontiert: „Ein Seriendarsteller, der an nur einem Tag eine komplette Folge abdrehen muss, hat gar nicht ausreichend Zeit, sich mit seiner Figur und den dargestellten Situationen so zu beschäftigen, dass er aus dem vollen Leistungspotenzial schöpfen kann. Deshalb wird das dargebotene Schauspiel – gerade in den sogenannten ‚Daily Soaps‘ – oft kritisiert und als „schlecht“ bezeichnet.“

Interessanterweise ist Tatjana Kästel derzeit im Hauptcast von „Verbotene Liebe“ beschäftigt und Lars Löllmann war im Hauptcast von „Anna und die Liebe“ vertreten, so dass beide die Frage aus der persönlichen Erfahrung heraus beantworten konnten, während sie die anderen Schauspieler aus der allgemeinen Zuschauersicht beurteilt haben.

Die Unterschiede im Hinblick auf die Einflussfaktoren sind bei einer ‚Daily Soap‘ so groß, dass ich die Schauspielkunst innerhalb dieser Machart in den Vordergrund stellen möchte, um auf diese Weise Argumente dafür zu finden, dass ein Schauspieler bzw. Darsteller weder als *gut* noch *schlecht* bezeichnet werden kann.

Wie bereits beschrieben werden die Darsteller einer täglichen Fernsehserie mit einer völlig anderen Arbeitsweise konfrontiert, sodass die Schauspielkunst nicht mehr als Kunst angesehen werden kann, sondern eine untergeordnete Rolle spielt. Im Vordergrund stehen zwar die Figuren, aber nicht deren Charakterzeichnung im ursprünglichen Sinne, sondern deren Konflikte innerhalb alltäglicher Geschichten, in denen Themen wie Liebe, Drama, Schicksal, Eifersucht, Macht und Intrigen – um nur die wichtigsten zu nennen – weniger behandelt werden, als vielmehr eine basierende Funktion haben.

Zentrales Merkmal einer solchen Serie ist zum einen die Einfachheit dieser Konflikte, sowie der Dialoge und zum anderen ist in diesem Zusammenhang in der Regel nicht von Schauspielern, sondern von Darstellern die Rede. Das macht deutlich, dass die eigentliche Tätigkeit eines klassischen Schauspielers, nämlich das Spielen einer Rolle mithilfe der ganzheitlichen Erarbeitung dieser Rolle, anders verstanden und umgesetzt wird:

„Gerade beim Fernsehen gibt es viele Rollen, die nach Typ besetzt werden, sodass man gar nicht so viel Rolle spielen muss. Da reicht es eigentlich, wenn man von seinem Charakter schöpft.“

(Tatjana Kästel)

Es macht keinen Sinn, die Art von Schauspiel schlecht zu reden, die nicht im klassischen Verständnis als Schauspiel bezeichnet werden kann. Es handelt sich um die Darstellung von Charakteren, der man mit ganz anderen Ansprüchen, vor allem in der Hinsicht auf die Einflussfaktoren und die damit verbundene Arbeitsweise, begegnen muss, was folglich niemals zu einem Vergleich von täglicher Fernsehserie zu einem Film oder einer Theaterinszenierung führen kann. Der Theaterschauspieler Jonas Riemer hat einige Bekannte, die als sogenannte „Soapdarsteller“ arbeiten und unterstützt meine Behauptung aus dieser Erfahrung heraus. Es sind ausgebildete Schauspieler, die auf der Theaterbühne oder bei filmischen Projekten bereits sehr positive Kritiken erhalten haben, die aber dieses Potenzial mangels Zeit und in erster Linie aufgrund der Machart bei einer täglichen Serie nicht bestätigen können. Warum sich viele professionelle Schauspieler dennoch für eine Rolle bei einer ‚Daily Soap‘ bewerben, soll nicht Gegenstand meiner Arbeit sein. Jedoch möchte ich an dieser Stelle die erfahrene Fernsehschauspielerin Jana Thies zitieren, die eine interessante Antwort darauf gibt, wonach die Augen eines Darstellers im Gegensatz zu den Zuschaueraugen gerichtet sind:

„Das zu machen, macht meistens Spaß, das anzugucken weniger.“

(Jana Thies)

Ein Metzger ist Metzger geworden, weil er Fleisch und Wurst mag. Der Kunde kauft beim Metzger ein, weil er wiederum Fleisch und Wurst mag. Aber die Gründe, aus denen der Zuschauer eine tägliche Serie schaut, sind ganz andere als die Gründe, aus denen der Darsteller in der Serie mitspielt!

Die Kriterien, nach denen ein Zuschauer das Schauspiel bewertet, setzen in der Regel an der gleichen Stelle an, obgleich es sich um Theater, Film oder Serie handelt.

„Es ist aber auch so eine persönliche Affinität. Wenn du das Gesicht nicht erträgst, weil er dich an deinen Ex(-Freund) erinnert oder irgendwas.“

(Jana Thies)

Jeder Zuschauer bewertet auf seine Art und Weise und vor allem bewertet er mithilfe seines persönlichen Hintergrundwissens.

„Ich finde, dass Leute, die ihre tägliche Lieblingsserie schauen, die jetzt vielleicht überhaupt keine Ahnung haben von Schauspiel, die haben natürlich andere Kriterien und andere Sachen sprechen sie an. Und wenn die den Hintergrund hätten, würden sie vielleicht nicht mehr so urteilen.“

(Tatjana Kästel)

Die Rollen in ‚Daily Soaps‘ werden außerdem oftmals nicht zwangsläufig nach den drei wichtigsten Erfolgsfaktoren Talent, Handwerk und Erfahrung besetzt, sondern aus wirtschaftlicheren Gründen wie die äußere Erscheinung und die Bekanntheit der Person.

„Wenn du unerfahrene Leute besetzt und die dann täglich drehen lässt, kannst du keine so hohe Qualität erwarten.“

(Lars Löllmann)

Das zentralste aller Argumente, warum ein Schauspieler weder als *generell guter Schauspieler* noch als *generell schlechter Schauspieler* bezeichnet werden kann, ist das Argument der „messbaren Werte“. Glaubwürdiges Spiel ist nicht anhand von messbaren Werten festzustellen, sondern lediglich aus der subjektiven Einschätzung heraus. Wenn ich beispielsweise eine Sängerin nach ihrem Gesang beurteilen soll, habe ich die Noten, die zu treffen sind, als „messbare Werte“. Natürlich macht eine gute Sängerin nicht nur das erfolgreiche Treffen von Noten aus, aber so ist es doch eine Grundvoraussetzung. Ein Sportler hat auch seine messbaren Werte in Form von statistischen Zahlen, nach denen er beurteilt werden kann. Aber Schauspiel kann man nicht messen und selbst die Erfolgsfaktoren wie beispielsweise das Talent kann man nicht anhand einer Messung oder Statistik berechnen.

10 Fazit

Zum Abschluss meiner Arbeit möchte ich die zu Beginn aufgeworfene Frage, woran man einen guten Schauspieler erkennt, nochmals aufgreifen und abschließend klären, ob und in welcher Weise sie beantwortet werden kann. Zunächst möchte ich ein potenzielles Missverständnis entschärfen. In den ersten Kapiteln habe ich von der Rollendarbeit geschrieben und davon, wie eine *ganzheitliche Rollendarbeit* zu glaubwürdigem Spielen beiträgt. Ich habe also anhand verschiedener „Erfolgsfaktoren“ Bedingungen gestellt, ohne die glaubhaftes Spielen unmöglich ist. Trotzdem ist in meinem zweiten Teil davon die Rede, dass der Zuschauer nicht imstande ist, einen Schauspieler so zu bewerten, dass sein Urteil als allgemeingültig anerkannt werden könnte, d.h. die Bewertung von Schauspiel ist in jedem Falle nicht stichfest. Wie passen diese Behauptungen zusammen?

Einmal geht es um das Schauspiel als die Ausübung eines künstlerischen Berufs und einmal geht es um den Schauspieler bzw. die Schauspielerin als Person, die dieser Tätigkeit nachgeht. Zu den Erfolgsfaktoren gehören neben einer ganzheitlichen Rollendarbeit auch das Talent, das erlernte Handwerk, das innerhalb einer mehrjährigen Schauspielausbildung oder auch mithilfe von Schauspielkursen erlangt wird, und nicht zuletzt die Erfahrung. Nun könnte man meinen, wer alle diese Bedingungen erfüllt, ist ein guter Schauspieler. Hauptsächlich zwei Dinge sprechen gegen diese These: Die Gegenprobe erweist sich als nicht sinnvoll, denn dann wären alle Schauspieler ohne Ausbildung oder mit wenig Erfahrung „schlechte“ Schauspieler?! Außerdem existieren neben den Erfolgsfaktoren auch die sogenannten „Einflussfaktoren“, zu denen das Publikum, der Regisseur bzw. die Regisseurin und die Zeit gehören. Es sind „feste Größen“, die das dargebotene Spiel immer beeinflussen, die aber vom Schauspieler nur sehr bedingt oder gar nicht beeinflusst werden können.

Diese Einflussfaktoren machen das Spiel des Darstellers so abhängig, dass keine allgemeingültige Aussage über seine Leistung getroffen werden kann! Bei einem Casting oder einer Aufnahmeprüfung geht es schließlich nicht um das glaubhafte Verkörpern, sondern um die Veranlagung und Voraussetzungen, die der Bewerber mitbringt. Anhand von diesbezüglich festgelegten Kriterien der Schule kann man sich dann für oder gegen einen Bewerber entscheiden.

Wenn es in der Theorie der Übersetzung um die Übersetzung der eigenen Persönlichkeit in die der zu spielenden Figur geht, ist eine Aussage darüber nicht tragfähig, inwiefern die Rolle tatsächlich gespielt oder vielmehr das Wesen der Figur lediglich dargestellt wird, d.h. sprechen wir von einem Schauspieler oder von einem Darsteller?

Wir müssen also eigentlich die „private Persönlichkeit“ kennen, um zwischen dem Wesen des Spielers und dem Wesen der Rolle zu unterscheiden.

Das erste zentrale Ergebnis meiner Bachelorarbeit lautet demnach: *Eine Schauspielerin bzw. ein Schauspieler kann nicht grundsätzlich als gute/r oder schlechte/r Schauspieler/in bezeichnet werden.*

Man kann aber eine tragfähige Aussage über die dargestellte Schauspielleistung treffen, muss sich aber im Klaren darüber sein, dass sich die Beurteilung nur und ausschließlich auf die Aufführung, den Film oder die Folge einer Serie – vereinzelt sogar nur eine einzelne Szene – beziehen kann. Warum das nicht funktioniert, möchte ich mit folgendem Beispiel veranschaulichen: Ein Bäcker und seine Fähigkeiten als Bäcker werden grundsätzlich in Frage gestellt, nur weil *irgendein* Kunde an *irgendeinem* Tag *irgendeine* Backware für nicht gut befunden hat und seine subjektive Einschätzung als allgemeingültige Aussage an seine Mitmenschen weitererzählt.

Das zweite zentrale Ergebnis meiner Bachelorarbeit lautet demnach: *Schauspiel als dargebotene Kunstform kann bedingt bewertet werden, wobei man sich bewusst sein muss, dass sich diese Beurteilung immer nur auf das Gesehene bezieht und nur subjektiv und nicht als allgemeingültig aufgefasst werden kann.*

Ein drittes dezentrales Ergebnis ergibt sich aus der Auswertung der Fragebögen A und B (s. Anhang). Der Fragebogen A war für die ausgebildeten und der Fragebogen B für die unausgebildeten Schauspieler bestimmt. Es hat sich aber schnell herausgestellt, dass sich die beiden Gruppen nicht in der Vorgehensweise in der Rollenarbeit unterscheiden. Sie unterscheiden sich in der Verfügbarkeit von technischen und künstlerischen Mitteln, die während der Schauspielausbildung gelehrt werden, aber nicht in der Art und Weise, wie eine Figur erarbeitet wird.

Mögliche Kritikpunkte meiner schriftlichen Ausarbeitung finden sich an mehreren Stellen. So könnte man die geringe Anzahl an befragten Schauspielerinnen und Schauspielern für unzureichend betrachten, womit man gleichzeitig den Gehalt des praktischen Ansatzes anzweifeln würde.

Es ist häufig die Rede vom Zuschauer, der im Zusammenhang mit der Schauspielkunst eine bedeutende Funktion einnimmt. Trotzdem wurden im Rahmen meiner wissenschaftlichen Arbeit keine Zuschauer befragt. Trotz der Bezeichnung „Wissenschaftliche Arbeit“ findet sich in meiner Arbeit keine einzige Statistik wider, aber gerade die Schauspielkunst hat mit Zahlen äußerst wenig zu tun und so habe ich anhand von literarischen Quellen und den persönlichen Gesprächen argumentiert.

Eine mögliche fortführende Arbeit, die die behandelnde Thematik der Bewertung von Schauspieler und Schauspiel aufgreift, könnte sich damit auseinandersetzen, wie sich

die Schauspielleistung im Bereich des Musicals auswirkt, da ja neben dem Schauspiel auch gesungen und getanzt wird.

Literaturverzeichnis

ADLER Stella: Die Schule der Schauspielkunst. The art of acting. 22 Lektionen. Berlin 2005.

BOLDT Ulrike: Traumberuf Schauspieler. Der Wegweiser zum Erfolg. Leipzig 2011.

BRAUNECK Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1988.

EBERT Gerhard; PENKA Rudolf (Hg.): Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung. Berlin 1998.

GEISSNER Hellmut; KÄSTNER Wolfgang et al.: Grundlagen der Schauspielkunst. bewegen, atmen, sprechen, fechten, schminken. Velber bei Hannover 1965.

HABIG Hubert: Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein. Heidelberg 2010.

HOCHSCHULE FÜR SCHAUSPIELKUNST „Ernst Busch“: Studienfach Schauspiel. Inhalte des Studiums. URL: <http://www.hfs-berlin.de/schauspiel/studium/>, Stand 11.07.2012.

VON KLÖDEN Hans Günther: Grundlagen der Schauspielkunst II: Improvisation und Rollenstudium. Velber bei Hannover 1967.

LEDERER Jürgen: Schauspiel. Boxen und Fechten – ein fester Bestandteil unserer Ausbildung. URL: <http://www.freie-schauspielschule-hamburg.de/Schauspiel>, Stand 11.07.2012.

NEUKIRCHEN Dorothea: Vor der Kamera. Camera-Acting für Film und Fernsehen. Berlin 2009.

SCHULER Margarete; HARRER Stephanie: Grundlagen der Schauspielkunst. Leipzig 2011.

STEGEMANN Bernd (Hg.): Stanislawski-Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle. Leipzig 2011.

WEINTZ Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Butzbach-Griedel 2003.

WERMELSKIRCH Wolfgang (Hg.); STRASBERG Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur „Method“. Berlin 2007.

WIRTH Bernhard P.: Alles über Menschenkenntnis, Charakterkunde und Körpersprache. Von der Kunst, mit Menschen richtig umzugehen. Heidelberg 2007.

Anlagen

Fragebogen A

„Die Rollenarbeit einer ausgebildeten Schauspielerin bzw. eines ausgebildeten Schauspielers“

Hinweis: Die Antworten oder einzelne Sätze bzw. Formulierungen aus den Antworten werden ausschließlich für meine Abschlussarbeit verwendet. Dabei handelt es sich um Gedankengut des Antwortgebers und wird somit in der Arbeit stets als Zitat gekennzeichnet. Die Antworten werden nicht für die Veröffentlichung über ein anderes Medium als meine schriftliche Bachelorarbeit zugelassen. Auf Wunsch des Antwortenden wird der Name nicht genannt.

Bitte in vollständigen Sätzen antworten!

FRAGE 1: Du weißt, du spielst bei der nächsten Produktion die Rolle XY. Welche sind die ersten Schritte in Bezug auf deine Rollenarbeit?

FRAGE 2: Was tust du in aller Regel unmittelbar vor einem „Take“ bzw. vor einem Auftritt?

FRAGE 3: In welchem Moment „schlüpfst“ du in deine Rolle? (Beim Text lernen? In der Maske? Beim Kostümieren? Erst vor der Kamera bzw. auf der Bühne? Sonstiges?)
Warum gerade dann?

FRAGE 4: Stell' dir vor, du hättest nur wenige Stunden Zeit, um dich einer Rolle anzunehmen. Wie würdest du vorgehen und wie sehr würde deine Leistung letztendlich darunter leiden?

FRAGE 5: Wie bewertest du die Abhängigkeit zwischen Schauspieler/in und Regisseur/in?

FRAGE 6: Gibt es Rollen, Figuren, Charaktere, die einfacher zu spielen sind als andere? Wenn ja, welche und warum sind sie einfacher zu spielen?

- FRAGE 7: Hast du in Bezug auf deine Rollenarbeit eine Übung, die du besonders gerne machst? Wenn ja, welche und warum gerade diese Übung?
- FRAGE 8: Welche drei Eigenschaften sind deiner Meinung nach unerlässlich für jemanden, der erfolgreich als Schauspieler/in arbeiten möchte?
- FRAGE 9: Versuche bitte, kurz zu beschreiben, wie und warum ‚Zeit‘ so unglaublich wertvoll für eine/n Schauspieler/in ist.
- FRAGE 10: Was glaubst du, worin sich ein/e professionelle/r Schauspieler/in mit einer abgeschlossenen Schauspielausbildung von einer bzw. einem Schauspieler/in ohne Schauspielausbildung in Bezug auf die Rollenarbeit hauptsächlich unterscheiden?
- FRAGE A: Wie viel von dem, was du in der Schauspielausbildung gelernt hast, verwendest du heute noch bei deiner Rollenarbeit? Was sind das für Dinge?
- FRAGE B: Was hast du im Rahmen deiner Schauspielausbildung als besonders positiv, was als besonders negativ empfunden?
- FRAGE C: Kennst du die Methode von Lee Strasberg?
Wenn ja, beschreibe die Methode kurz mit eigenen Worten.
- FRAGE D: Kennst du die Methode von Konstantin Stanislawski?
Wenn ja, beschreibe sie kurz mit eigenen Worten.
- FRAGE E: In welchem Verhältnis stehen deiner Meinung nach das bereits vorhandene Talent und das erlernte Handwerk zueinander bei einer bzw. einem Schauspieler/in?
- FRAGE X: Zum Schluss stelle ich die folgende Behauptung auf: Ein/e Seriendarsteller/in, der an nur einem Tag eine komplette Folge abdrehen muss, hat gar nicht ausreichend Zeit, sich mit seiner Figur und den dargestellten Situationen so zu beschäftigen, dass er bzw. sie aus dem vollen Leistungspotential schöpfen kann. Deshalb wird das dargebotene Schauspiel – gerade in den sogenannten ‚Daily Soaps‘ – oft kritisiert und als „schlecht“ bezeichnet. Wie siehst du das?

Fragebogen B

„Die Rollenarbeit einer ausgebildeten Schauspielerin bzw. eines ausgebildeten Schauspielers“

Hinweis: Die Antworten oder einzelne Sätze bzw. Formulierungen aus den Antworten werden ausschließlich für meine Abschlussarbeit verwendet. Dabei handelt es sich um Gedankengut des Antwortgebers und wird somit in der Arbeit stets als Zitat gekennzeichnet. Die Antworten werden nicht für die Veröffentlichung über ein anderes Medium als meine schriftliche Bachelorarbeit zugelassen. Auf Wunsch des Antwortenden wird der Name nicht genannt.

Bitte in vollständigen Sätzen antworten!

- FRAGE 1: Du weißt, du spielst bei der nächsten Produktion die Rolle XY. Welche sind die ersten Schritte in Bezug auf deine Rollenarbeit?
- FRAGE 2: Was tust du in aller Regel unmittelbar vor einem „Take“ bzw. vor einem Auftritt?
- FRAGE 3: In welchem Moment „schlüpfst“ du in deine Rolle? (Beim Text lernen? In der Maske? Beim Kostümieren? Erst vor der Kamera bzw. auf der Bühne? Sonstiges?)
Warum gerade dann?
- FRAGE 4: Stell' dir vor, du hättest nur wenige Stunden Zeit, um dich einer Rolle anzunehmen. Wie würdest du vorgehen und wie sehr würde deine Leistung letztendlich darunter leiden?
- FRAGE 5: Wie bewertest du die Abhängigkeit zwischen Schauspieler/in und Regisseur/in?
- FRAGE 6: Gibt es Rollen, Figuren, Charaktere, die einfacher zu spielen sind als andere? Wenn ja, welche und warum sind sie einfacher zu spielen?
- FRAGE 7: Hast du in Bezug auf deine Rollenarbeit eine Übung, die du besonders gerne machst? Wenn ja, welche und warum gerade diese Übung?

- FRAGE 8: Welche drei Eigenschaften sind deiner Meinung nach unerlässlich für jemanden, der erfolgreich als Schauspieler/in arbeiten möchte?
- FRAGE 9: Versuche bitte, kurz zu beschreiben, wie und warum ‚Zeit‘ so unglaublich wertvoll für eine/n Schauspieler/in ist.
- FRAGE 10: Was glaubst du, worin sich ein/e professionelle/r Schauspieler/in mit einer abgeschlossenen Schauspielausbildung von einer bzw. einem Schauspieler/in ohne Schauspielausbildung in Bezug auf die Rollendarbeit hauptsächlich unterscheiden?
- FRAGE I: Was glaubst du, was fehlt dir noch zu einer bzw. einem richtig guten Schauspieler/in?
- FRAGE II: Beschreibe kurz, wie du an eine Rolle herangehst.
- FRAGE III: Wie wichtig ist eine Schauspielausbildung für eine/n angehende/n Schauspieler/in?
- FRAGE IV: Wer ist in deinen Augen ein/e richtig gute/r Schauspieler/in und warum?
- FRAGE V: In welchem Verhältnis stehen deiner Meinung nach das bereits vorhandene Talent und das erlernte Handwerk zueinander bei einer bzw. einem Schauspieler/in?
- FRAGE X: Zum Schluss stelle ich die folgende Behauptung auf: Ein/e Seriendarsteller/in, der an nur einem Tag eine komplette Folge abdrehen muss, hat gar nicht ausreichend Zeit, sich mit seiner Figur und den dargestellten Situationen so zu beschäftigen, dass er bzw. sie aus dem vollen Leistungspotential schöpfen kann. Deshalb wird das dargebotene Schauspiel – gerade in den sogenannten ‚Daily Soaps‘ – oft kritisiert und als „schlecht“ bezeichnet. Wie siehst du das?

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname